

عبد الدسوقي

أستاذ الأدب ورئيس قسم الدراسات الأدبية
بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

المسير حية

نشأتها وتاريخها وأصولها

ملتزم للطبع والنشر
دار الفكر العربي

ولله في الآخرة الأولى المآل
لصاحبه محمد عبد الرزاق
كنيسة الأرمن من الجيوش
تأليف: ٩٨ ٩٣٦

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

المقدمة

من أهم ألوان الأدب العربي في نهضتنا الحديثة القصة بأنواعها المختلفة ، ومنذ أخذ العرب يتجهون نحو الثقافة الغربية في أوائل القرن التاسع عشر والقصة الغربية تجنّبهم إليها ، وقد قلنا عن الغرب مئات القصص ، ثم أخذنا نقلهم في كتابتها ، ولا زلنا حتى اليوم ننقل إلى العربية كثيراً من قصص الغرب ، ولكننا لم نعن بدراسة فنون القصة وأصولها العناية اللازمة ، ولذلك تخلفنا في إتقان القصة حتى اليوم ولم ينبغ منا إلا نفر قليل في هذا الميدان .

ولما كانت المسرحية قصة تمثّل ، ولها قواعدها وأصولها ، وقد عنيّا بالمسرح من أول نهضتنا عناية بالغة ، لما له من أثر في تثقيف الشعب ، والنهوض به خلقياً واجتماعياً ، وظهرت في مصر وغيرها من البلاد العربية مئات المسرحيات المعربة والموضوعة ، رأيت أن أدرس مع طلبة الفرقة النهائية بكلية دار العلوم — وهم مدرسو الأدب العربي في المستقبل — القواعد والأصول التي تبنى عليها المسرحية ، ولكنني للأسف لم أجِد كتاباً واحداً باللغة العربية تعرض لهذا الموضوع ، اللهم إلا مقالات مبتسرة لا تغني شيئاً ، بيد أن ذلك لم يشنني عن مواصلة الدرس ، وعلى الرغم من أنني وجدت مصاعب جمة في سبيل هذه الدراسة فقد ألفتها شائقة مفيدة ، وهأنذا أقدمها للقارئ العربي ، ولا سيما عشاق الأدب والشاديين فيه ، حتى إذا كتبوا للمسرح وجدوا المعالم واضحة والطريق معبدة .

وكان لابد للباحث في هذا الموضوع أن يلم بتاريخ المسرحية ونشأتها ، ويبين أنواعها المختلفة ، والمدارس الأدبية المتعددة ، وكيف نظرت إلى المسرحية ، ثم

يذكر في إجمال تاريخ المسرحية بمصر سواء كانت شعرية أم نثرية حتى إذا تكلم عن القواعد والأصول - التي لا شك أنها تتأثر إلى حد كبير بالنظريات الأدبية العديدة التي تعتنقها كل مدرسة - كان كلامه مفهوماً للقارئ .

وقد توسعت بعض الشيء في الحديث عن المدارس الأدبية الغربية ، من اتباعية (كلاسيكية) وإبداعية (رومانتيكية) وواقعية وطبيعية ورمزية ؛ لأن كثيراً من أدبائنا المحدثين يقلدون هذه المدارس من غير أن يلحوا بنظرياتها ، وأصبح أدب شباننا تقليداً ممسوخاً لأدب الغرب ، فعرفت بها تعريفاً مسهباً أحياناً موجزاً أحياناً حسب ما يتطلبه المقام ؛ وذلك ليسهل على القارئ الحكم على ما يقرأ ، والتعرف على خصائص الألوان الأدبية التي يطلع عليها .

ثم ختمت البحث بدراسة نقدية لمسرحية مجنون ليلى لنعرف إلى أي حد وفق شوقي في كتابة هذه المسرحية ، ولتكون دراسة تطبيقية لما قدمناه من قواعد وأصول .

وقد زدت في الطبعة الخامسة هذه كثيراً فيما يخص المسرحية العربية الحديثة النثرية والشعرية على السواء ، فقدمت كثيراً من النماذج والتعليق عليها .

أما في المسرحية الغربية منذ عهد الإغريق إلى اليوم فكنت أشعر أن الكتاب في طبعاته السابقة مركز جداً ، وأنه يحتاج إلى كثير من الشواهد الإضافية ، ولذلك جهدت أن أورد من هذه الشواهد أكبر قدر يتحمله مثل هذا الكتاب .

هذا وقد أفدت كثيراً من المراجع العديدة التي ظهرت منذ الطبعة السابقة حتى اليوم سواء كانت باللغة الغربية ، أو باللغة العربية وبخاصة التي تعالج أصول الفن المسرحي ونقده .

ولست أدعى أن البحث قد تم فضجه وبلغ غايته ، ولكن أقدمه للقارئ العربي على أنه محاولة بذلت فيها جهدي ، والله أسأل أن ينفع به وأن يوفقنا إلى الصواب .

عمر الدسوقي

نشأة المسرحية وتاريخها

٩ - في الأدب الغربي :

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية ، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم ، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة الخير . فجبال وتلال وكهوف ، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب ، وسفوح مخضرة ، وأنهار جارية ، وبرد شديد في بعض الجهات ، ودفء جميل على الشاطئ ، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى ، وعودة قاصفة ، وسيول جارقة ، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية قدسوها وتمنقوها بالقرايين والعبادة^(١) .

وكان من آلهتهم التي قدسوها «ديونيسوس» أو (ياخوس) إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر ، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء ، بعد جنى العنب وعصر الخمر ، ويغلب عليه المرح وتتشد فيه الأناشيد الدينية ، وتعتقد حلقات الرقص ، وتنطلق الأغاني ، ومن هذا النوع المرح ، نشأت الملهاة (الكوميديا) ، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهت الطبيعة ، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية ، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهاال إليه أن يعود ثانية ، ثم مثل شخص «ديونيسوس» فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع ، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة) ، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها

(1) The Martyrdom of man. by Winwood Read. p. 144. 154,

في الأغاني والأناشيد . وكان الممثلون يظهرون على نشر وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل ، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدى) أى المأساة وهى مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدى) تركيباً مزجياً .

وأخيراً وضع « أسخيلوس » ٥٢٥ — ٤٥٦ ق م أول مسرحية شعرية وهى الضارعات حوالى سنة ٤٩٠ ق م ، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ، ثم توالى نتاجه المسرحى إلى أن ظهر « سوفوكليس » الشاعر اليونانى الكبير ٤٩٥ — ٤١٦ ق م ، وأضاف ممثلاً ثالثاً إلى الممثلين اللذين أدخلهما « أسخيلوس » وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء . وقد أدى هذا إلى تقدم سريع فى الحوار المسرحى بدل ترانيم الجوقة . وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص . وسمح بألوان متنوعة من الحوادث . وفوق كل شيء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحى .

ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ، ووضع له نظاماً خاصاً ، وعندهم أخذ العالم هذا الفن (١) ، وسنعود إلى المسرحية اليونانية بعد قليل .

وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل دينى فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة فى المذهب الكاثوليكيى تحتوى على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء ، وألوان الملابس الزاهية ، وموكب القسس بالشوارع ، وإلقاء كلمات بطريقة خطافية وغير ذلك .

ولما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لا تقرأ ، فكر رجال الكنيسة فى تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها فى صور تمثيلية ، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية ، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة ، لأن معظم أفراد الشعب لا يعرفون

(1) World Drama, A, Nicoll (Londin) . 1949,

اللاتينية ، فكتبوها بالإنجليزية ، وهنا يبتدىء ما يسمى في تاريخ الأدب (بتمثيل المعجزات ^(١)) ، وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر .

وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة ، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد ، أو في عيد الفصح أو غيرها من الأعياد الدينية ، وكان المسرح في المدن متحركاً على عربات ، كل عربة تمثل منظراً ، وتمر أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم في الأعياد الدينية بالريف) أما في القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم إلى عدة مناظر والناس يمرون أمامه .

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينياً ولكنه لم يكن جداً كله ، بل كان ثمة مناسبات للضحك ، كرفض امرأة نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس ، ولكن السمة الغالبة عليها كانت الجد والعظة .

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والسلام ، والصدق والكذب ، وأخيراً استقلت المسرحية (الخلقية) عن مسرحية المعجزة حينما استطاع الناس أن يقرأوا التوراة بأنفسهم ، ولم يعودوا في حاجة إلى تمثيل قصصها لهم .

وكانت المسرحية الخلقية درساً في الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولاً وعملاً ، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب والذكاء والعبادة وكانت أقوى الشخصيات هي شخصية الرذيلة (Vice) وكانت مهمته بث روح المرح والسرور ، وتخفيف حدة الجد والوقار بحر كاته وسخرته وعبته ،

(١) مثل قتل هابيل ومولد المسيح وصلبه ، واقدام ابراهيم على قبح ولده وفدائه الى غير ذلك من القصص الدينية ، وكطفوفان نوح ، ويوم الحساب ، وابناء القديسين المسيحيين واستشهادهم راجع
History of English Literature by Andrew long

وقد تطورت هذه الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخصاً (المضحك) الذي يلجأ إليه في تخفيف وطأة مآسيه .

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحياناً مشكلات الساعة كعبث رجال الحاشية ونسائهم وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية .

واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر ، ثم أخذ الناس يملون النصائح والمواعظ الخلقية ، ويطلبون معالجة مشكلات الحياة ورؤية شخصيات مألوفة . وقد نشأ في القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات ، كان يمثل في حفلات الطبقات العليا ومآديها ليمثلوا به الفراغ بين مرحلتين من مراحل الحفل لتسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية الفترة) . وهو مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح .

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عز رجل الدين والنقابات الصناعية . وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمراء والتبلاء . ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملهم إلا إذا انتسبت لواحد من هؤلاء . وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفنيئ الفنادق ، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة إليصابات في أواسط القرن السابع عشر ، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام ١٥٧٦ على مقربة من لندن ، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦ م) .

وبما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أول الأمر من مشاهدة التمثيل، ومن تجرأت منهن على ذلك كانت تضع نقاباً على وجهها وتتنكر ، كما كن ممنوعات من الاشتراك في التمثيل ، وكان يمثل دور المرأة قتي يافع مليح التقاطيع^(١) .

(1) Modern English Literature. by. G. H. Mair and A. G. Ward p. 42 - 47.

وسنعود إن شاء الله إلى الكلام على المسرح الإنجليزى وأثر شكسبير فيه عند معالجتنا لموضوع (الدراما) الإبداعية ، وسنرى أن المسرح الإنجليزى على الرغم من أنه نشأ دينياً فى أول الأمر إلا أنه مدين للمسرحية الإغريقية بالشئ الكثير ، وإن لم يتصل بالأدب اليونانى اتصالاً مباشراً ، وإنما عن طريق المسرح اللاتينى ، وعن طريق (سنكا) الفيلسوف الرومانى الشهير بوجه أخص .

أما المسرحية الرومانية التى لها كبير الأثر فى المسرحيات الأوروبية الحديثة فى فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية . إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقى ينهبونه نهباً ، وأول من اشتهر من كتاب الرومان فى الأدب المسرحى اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلوتس) و (ترنس) وإليهما يرجع الفضل فى إحياء بعض الملامح الإغريقية التى عفى عليها الزمن . وقد ولد (بلوتس) حوالى عام ٢٥٤ ق م ، ومات فى السبعين من عمره عام ١٨٤ ق م وكان قد نشأ فى البؤس ، واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق ، والتبأ إلى المسرح ليحسن حاله ؟ ولذلك كانت لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية ، إذ كان يريد التجاج ، ولذلك كان يمالىء الجمهور ويقدم له ما يدره ويضحكه ، ولم يكن يتلمس تقدير الأدباء والنقاد .

أما ترنس فقد ولد حوالى ١٥٩ ق م ، ومات ١٩٥ ق م ، وكان من سكان قرطاجة ، وأغلب الظن أنه كان زنجى الأصل ، وقد أحضر إلى روما رقيقاً فى شبابه ، ويبدو أنه كان على صلة بدائرة صغيرة من الأدباء . وأنه قد كتب ملامحه باعترافه لإمتاح هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير ، ولذلك كان أرقى من (بلوتس) أسلوباً وأقرب إلى الروح الإغريقية منه ، ولكنه استعبد نفسه استعباداً لليونان ، بل زعمنا أن نقول : إنه استعبد نفسه لميناندر دون مواه ، ولذلك قلده ولم يخلق .

وقد أخذ معظم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (بلوتس) ، ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها .

هذا في الملهاة . أما المأساة فسكانها عند الرومان هو (سنكا) وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوربية فيما ، ولا سيما في المأساة الإنجليزىة ، لأنه لم يكن يسرح عن تمثيل النملظة والقسوة والمفرعات والأشباح والمناظر الخزينة والفظائع على المسرح ، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد . ومأساة (سنكا) لاتعد من النوع الجيد ، ولم يعرف التاريخ سنكا بكتابته المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفاً يعتق مذهب الرواقين وأستاذاً مريباً لطاغية الرومان (نيرون)^(١) ،

أما في فرنسا ، فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتلبذوا على (هوراس) الرومانى في نقده . ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح ، وإن لم يتصلوا به اتصالاً مباشراً ، ولكن من خلال التراجم الإيطالية ، واستطاعوا أن ينشثوا في ثلاثين عاماً (١٦٢٠ — ١٦٦٠) مذهباً مفصلاً ، متلاحم الأجزاء ، هو المذهب الإلتباعى (الكلاسيكى) ، وتعتبر الناقد الكبير (بوالو) مشرع هذا المذهب في كتابه فن الشعر (l'Art Poétique) .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة : كورنى (١٦٠٦ — ١٦٨٤) ، ورأسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) ، وموليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣) ، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد فى المسرحية بالشعر المنظوم المقفى ، فكل بيتين يشتركان فى قافية ، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول . الأول للعرض ، والثانى والثالث والرابع للحوادث ، والخامس للحل ، وكانوا يلتزمون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأديبن الإغريقى واللاتينى ، وإن استمدوا الوحى والتصوير والتحليل الخلقى الاجتماعى من عصرهم . وكما تأثرت هذه المدرسة فى موضوعاتها بالأدب الإغريقى تأثرت فى قواعدها كذلك بهذا الأدب ولا سيما فى قانون الوحدات الثلاث (الموضوع - الزمان والمكان) كما بسطه أرسطو ، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال

(١) ولد سنكا بمدينة قرطبة بأسبانيا حوالى عام ٤ ق م ، وحكم عليه نيرون بأن يقتل نفسه فى سنة ٦٥ بعد الميلاد .

العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها ، على العكس من المأساة الرومانية . وسنخصص هذه المدرسة بالدراسة التفصيلية . وتلتبغ تطور المسرحية الفرنسية ومدارسها في الفصول التالية إن شاء الله .

وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية في كل من إيطاليا وأسبانيا وألمانيا وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بأىء الأمر . ثم اتصلوا بها اتصالاً مباشراً فيما بعد .

٢ - فى الأدب العربى :

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقى إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية فى شبه عرض تمثيلى يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس . بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهداً أو نصاً . وظل أمر المسرح الفرعونى غامضاً حتى اتى الكشف الحديث الذى قام به (كوتنز) فى سنة ١٩٢٢ ، و (كورت) عام ١٩٢٨ و (سليم حسن) سنة ١٩٣٧ . فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية قديمة بعضها يقع فى أربعين مشهداً كتلك التى اكتشفها كورت . وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنه (حورس) وعدوهم (ست) إله الظلام . وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت ، أى إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى . وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل . كانت القصة تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنهما حورس . الذى ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذى تسبب فى موت والده . ويتسكنان من إعادة أوزوريس إلى الحياة . وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان فى البحث عن جثة أوزوريس التى قطعت أربعين قطعة . وفى كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة يقوم معركة وهمية . وأحياناً حقيقية . ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل . ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلوصياحه . وقد ذكر هيرودوت : أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الدينى . وهناك سمات متشابهة بينهما ، فأوزوريس الإله المصرى القديم وديئوسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والتماء .

لم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب . وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء ، ثم قضى على هذا المسرح المصري وانمحت معالمه في مصر اليونانية والرومانية ، ولا سيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية^(١) .

ولما دخل العرب مصر ، واعتنق أهلها الإسلام ، وتعلوا العربية ، صار الأدب العربي أدباً لهم ، وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيراً من أصول الأدب المسرحي ، بيد أنها لم تتم وتتطور كما تمت عند الأمم الأخرى .

وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدىء بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء ، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسواد ، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر مآلقاته الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدر الدموع ، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء ، وينتهي التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة ، وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء ، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللاً بالسواد .

وكان في زمن المهدي رجل صوفي اشتهر بالتقوى والصلاح ، والأمراً بالمعروف والنهي عن المنكر ، وكان لا يدع سبيلاً للبعوضة إلا سلكه ، وكان من عادته أن يخرج في يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد . فليتنفح حوله جمع من الرجال والنساء والصبيان ، ثم يصعد شرفاً وينادي بأعلى صوته : « ما فعل النبيون والمرسلون ؟ أو ليسوا في أعلى عليين ؟ » فيقولون : نعم ، فيقول : هاتوا أبا بكر الصديق . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه . فيقول له : جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية ، فقد عدلت فقامت بما أرضى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنّت الخلافة ،

(1) Sir Ernest Wellis Budge Osiris The Egyptian Resurrection.

وراجع في المسرح الفرعوني : على هامش التاريخ المصري القديم لعبد القادر حمزة .

ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة وفعلت وفعلت . ويذكر مقام به من جليل الأعمال ، ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى عليين . ويتنادى : هاتوا عمر بن الخطاب ، ويقدم رجل آخر فيقول : جزاك الله خيراً — وهكذا يأتى بكبار الصحابة والخلفاء وغيرهم ويحاكم كلا منهم ، ويقضى فيهم قضاءه^(١) : ويذكرنا ما كان يفعله هذا الصوفي الصالح بالمرحلية الأخلاقية التي عنيت بها الكنيسة .

ثم نجد نوعاً آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك ، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب وأقدم ما وصل إلينا من النصوص التي ورد فيها ذكر خيال الظل ما ذكره المرادى في سلك الدرر للسيد أحمد البيروقي من رجال القرن السادس الهجري :

أرى هذا الوجود خيال ظل محركة هو الرب العفور
فصندوق اليمين بطون حوا وصندوق الشمال هو القبور

وقد ذكر ابن حجة في (ثمرات الأوراق) وعلاء الدين البهائي في (مطالع البدور) أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل كانا يشاهدان روايات خيال الظل ، وقد ظل لخيال الظل سوق رائجة بمصر ولا يلهيها ولوع به ، حتى اضطر بعض الملوك إلى إبطاله لما كان يقع بسببه من المفاسد في هذه المجتمعات ، وقد ذكر السخاوي في (التبر المسبوك) أن السلطان جقمق أمر بإبطال اللعب به ٨٥٥ هـ وإحراق شخصه ، وكتب على اللاعبين اليهود بعدم العودة إليه . وذكر ابن إياس الجرسي في بدائع الزهور : أن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لمثلها أبي الخير في حفلات المولود النبوي عام ٩٠٤ هـ . وقد بلغ الهوس به عند بعض الملوك إلى أن حمله معه في الحج . قال زين الدين عبد القادر الجزيري في (درر الفوائد المنظمة) : إن السلطان شعبان لما حج سنة ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من أرباب الملاحى والخيالين ، فأنكر الناس ذلك عليه .

(١) راجع صهاريج اللؤلؤ للسيد توفيق البكري ص ٢٥٨ .

لأنه غير لائق بالحج . وقد حضر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طومان باى على باب زويلة وأعجبه الممثل فأجزل عطاءه واصطحبه معه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها .

ودلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به أيضاً ، منها ما أنشده الصفدى فى شرح لامية العجم ، والتواجى فى الحلبة للوجيه المناوى فى لائحة بخیال الظل :

إذا ماتغت قلت شكوى صباية وإن رقصت قلنا حباب مدام
أرتنا خیال الظل والستر دونها فأيدت خیال الشمس خلف غمام

ومن أشهر من ألف روايات لخیال الظل وابتدع فیسه نمطاً جديداً هو ابن دانیال الکحال المتوفى سنة ٧١٠ هـ ، وله رواية اسمها (طيف الخيال) والبطل فیها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير ، ويحاول ابن دانیال تحلیل هاتین الشخصیتین فیظهر مواطن الضعف فى الشخصیة الأولى ومواطن الشذوذ فى الشخصیة الثانية . ويعرض لنواحى اجتماعیة عامة كاجتذاب الخاطبة للأمیر بعروس موهوبة ذات جمال ومال فیجدها شوهاً حين یدخل بها .

ومن الروایات المشهورة فى هذا الضرب من التمثیل رواية (غریب وعجیب) وفیها تعرض شخصیات مختلفة لثلاثین نوعاً من الرجال الذین عاشوا فى أسواق القاهرة ، وفیها یصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهیة^(١) وهذه الروایة تذكرنا بقصص (كاتربرى) للشاعر الإنجلیزى (تشوسر) .

وقد كان من الیسیر أن یتطور هذا الفن وینمو ، ویخرج من خیال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحرکة لو أن العصر كان عصر قوة نهضة ، ولكن مصر

(١) راجع كتاب (العرب) للعلامة أحمد تيمور للطبعة الاولى (للسلفية ١٩١٨) وراجع مجلة الفتح للسید محب الدین الخطیب العدد ٨٥٩ ، وراجع ادبنا الشعبى فؤاد حسنین وراجع خیال لئلل لبول كاله مقالته فى الادب والفن (لندن ١٩٤٤) عدد ٣ ص ٦٠ .

كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المماليك والأتراك إلى أن
نزلت في قاع الهاوية .

ولا أريد أن أخوض في الأسباب التي جعلت العرب يعزفون عن هذا اللون
من الأدب فالمقام لا يتسع لهذا البحث وقد أفضت فيه في غير هذا المكان (١) .
ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفناها أوروبا لم تدخل مصر
إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربي .

٣ - في الأدب المصري الحديث :

ابتدأت النهضة في مصر علمية حربية ؛ لأن البلاد لم تكن في حاجة الآداب
حاجتها إلى العلوم والجيش ، وقد سخر كل شيء في مصر لإبان عهد محمد علي لخدمة
الجيش من بعثات طبية وهندسية وصناعية ، ومع كل فقد كان لتلك النهضة العلمية
أثر عظيم فيما بعد ؛ لأن الشباب الذي تعلم في أوروبا في مستهل النهضة قاد الحركة
الفكرية في مصر فيما بعد . وفي طبيعته رفاة الطهطاوى ، ومحمد علي البقلي ،
وعلى مبارك .

ومن الطبيعي ألا يكون للمسرح أى نصيب في بدء النهضة كبقية الآداب ،
وفي الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا في عصر إسماعيل ، وكان مغرمًا بتقليد الحياة
الأوربية ، ولا بدح فقد تربى في فرنسا صغيراً فكان كل همه أن يحاكي الحياة الأوربية .
ويود لنفسه ورجال حاشيته والطبقة الحاكمة وسائل اللهو والمتعة ، ومن أهم ما عني به
المسرح ، فافتتح مسرح الكوميدي ، عام ١٩٦٩ لأول عهده بالحكم حين احتفل
بافتتاح قناة السويس ، ثم أنشأ مسرح (الأوبرا) في العام نفسه ومثل فيهما
جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا ، وأول مسرحية مثلت
في الأوبرا هي (ريجوليتو) ثم كلف إسماعيل مريت (باشا) بوضع (أوبرا)
مصرية يستقى حوادثها من التاريخ المصري القديم . فأشرك مريت معه (أغيسلانسوني)
الإيطالي في تأليف (عائدة) ولحن موسيقاها (فردى) .

(١) راجع كتابنا : النابغة الذبياني ، وفي الأدب الحديث ج ١ ، والفتوة
عند العريب .

ومسرحية عائدة مأساة تحكي قصة عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون ، وتدور حول حيرة عائدة بين هواها ووطنها ، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه ، وينتهي الفصل الأول منها يتغلب وطنية راداميس على حبه ، ويتغلب حب عائدة على وطنيتها ، وفي الفصل الثاني يعود راداميس القائد المصري بملك الحبشة وابنته أسيرين . وفي الفصل الثالث تشدد الحوادث ، إذ ترى ابنة فرعون راداميس فتجبه ، ولكنه لا يبادلها الحب ، ويتذكر عائدة وحبا له ، ثم تتبين الأميرة الفرعونية سبب انصرافه عنها ، وحين يعلم راداميس باقتضاح سره يعزم على الحرب بجائدة ووالدها . وفي الفصل الرابع يقبض على المتآمرين ، وحين تعرض ابنة فرعون على راداميس مساعدتها بأباها . وفي الفصل الخامس يموت العاشقان راداميس وعائدة ، وقد كتبت المسرحية أول الأمر باللغة الإيطالية ثم ترجمها عبد الله أبو السعود^(١) إلى العربية .

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الآزبكية ، وأخذ يشجع الممثلين ويمنحهم المنح والإعانات ويحضر تمثيلهم ، وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري على يد بعض الفرق المصرية والسورية .

كانت النهضة في سوريا نهضة أدبية بخلاف النهضة العلمية في مصر ، وذلك لأن رجال الإرساليات الأجنبية كانوا حملة المشاعل في تلك النهضة أول الأمر ، وقد أسسوا الكلية الأمريكية ببيروت في سنة ١٨٦٨ عقب الحوادث الدامية التي وقعت في تلك السنة ، ثم أسسوا الكلية اليسوعية بعدها بقليل ، وقد كان لهما أثر بارز في توجيه النشر إلى القصة الغربية ، كما كان من مهمهم نشر التعاليم الدينية طبقاً للمذاهب المسيحية الغربية ، وقد عنوا بترجمة التوراة ، وظل الجدل الديني مسيطرأ على الصحافة السورية ومجالس الأدب ثمة ردحاً من الزمن ، ولعل هذا يعلل لنا سبق السوريين في الصحافة والتمثيل .

(١) توفي سنة ١٨٧٨ وهو من أوائل تلامذة رفاعة الطهطاوى ، واشتغل بالتدريس في دار العلوم ، واشتهر بالترجمة والكتابة في التاريخ ، وصار عضواً بمجلس الاستئناف وأسس جريدة وادى النيل .

وأول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو مارون نقاش اللبناني (١) الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة ١٨٤١ ، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة ، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها بجمهوره العربي في بيروت هي رواية « البخيل » العربية عن « مولير » ، وذلك في أواخر سنة ١٨٤٧ ، ثم قدم روايته الثانية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) في سنة ١٨٤٩ .

ويبدو أن جمهوره لم يقدر ذلك الفن حق قدره ، ولم يكن عنده الاستعداد لفهمه بل كان يؤثر الغناء والفكاهة ، وبذلك انحرف مارون بفنه ليرضى جمهوره فأثر فيه من القطع الغنائية ، والفكاهات ، وكانت آخر مسرحية له هي (الجسود السليط) في سنة ١٨٥٢ وتسجه وجهة اجتماعية عصرية .

أما في مصر فأول مسرح عربي أنشئ بها هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع (٢) بالقاهرة في يوليو سنة ١٨٧٦ وقد اقتبسه كذلك من إيطاليا التي درس بها ثلاث سنوات ، وكان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة ، وقد مثل في خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية ، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية ، وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية ، وبعضها يحتوي على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول ، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصري بعيوبه في سخريه لاذعة أحيانا . وقد شجعه إسماعيل وأثابه على جده في وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها ، وحضر بعض مسرحياته ، ولقبه بمولير مصر .

(١) ولد مارون بصيدا سنة ١٨١٧ وتوفي سنة ١٨٥٥ — راجع في أخباره أرزة لبنان لنقولا نقاش ، وموائد الروايات والتبائرات بمجلة لبنان ١٨٨٧ لسليم نقاش ، ونهضة التمثيل في الشرق العربي لزكي طليمات « مجلة الهلال » أبريل ١٩٣٩ ص ١٤٤

(٢) ولد يعقوب بن صنوع بمصر سنة ١٨٣٩ وتوفي سنة ١٩١٢ وهو اسرائيلي مصري ، وصاحب جريدة (أنى نضارة) الهزلية للسياسية . راجع تاريخ حياته في كتابنا في الأدب الحديث ج ١ وفي أبو نضارة للحكور إبراهيم عبده ، وفي الصحافة العربية للطرازي .

وكانت فيه جرأة ، ورغبة جامعة للإصلاح ، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداة الحكومية ، وندد بظلم إسماعيل وتعمسف الحكام في عهده وبخاصة في مسرحية « الوطن والحرية » ، بما أثار عليه حفيظة الطبقة الحاكمة وعلى رأسها إسماعيل فأمر باغلاق مسرحه .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة عاجلة على بعض مسرحياته وموضوعاتها ، لأنها بدلنا على ذوق الجمهور في ذلك الوقت ، وعلى القضايا التي كانت تشغل بال المصلحين وإن كان نشير من مسرحياته ذات فصل واحد ولا ينبغي بها سوى الإضحاك ، ولكن كان يراوح بين هذه المسرحيات المضحكة والمسرحيات التي تنشد الإصلاح مسرحيته (الضرتان) تعالج موضوعاً اجتماعياً ، والزواج من اثنتين كان متفشياً في تلك الآونة ، ولا سيما بين الأثرياء ، وقد أظهر فيها (صنوع) المضايقات التي يتعرض لها زوج الاثنتين عندما احتدمت بينهما الغيرة واشتد النزاع وقام الشجار ولا يستطيع أن يتحيز لإحدهما ضد الأخرى ، فتقلبان عليه .

وقد انتقد (الخديو إسماعيل) هذه التمثيلية ، ونهاه عن تمثيلها ، وعلى الرغم من أنها تعالج موضوعاً اجتماعياً ، إلا أن المؤلف قد خانه الحظ في تأليفها ؟ إذ أثار فيها من الضرب والكلمات الغليظة السوقية .

ومن خير مسرحياته (الصداقة) وهي ذات فصل واحد وتشمل ثلاثة عشر منظرأ ، وقد عني المؤلف بالصداقة والوفاء .

تجري حوادث المسرحية في بيت من بيوت الطبقة المتوسطة بالإسكندرية لأحد التجار السوريين المسيحيين ، هو بيت (الست صفصف زوجة المرحوم طنوس) ، وهي سيدة تناهز الخمسين من العمر ، توفي أخوها كذلك منذ أربع سنوات ، فكفلت أبنته الآنسة (وردة) ، وابنه (نجيب) .

وترفع الستارة عن (نجيب) وحده ، وتعلم من حديثه مع نفسه أن اليوم هو موعد وصول البريد من إنجلترا ، وأن عليه أن يذهب إلى القنصلية الإنجليزية لينسلم رسالة طال انتظار أخته (وردة) لها منذ ثلاثة أشهر من ابن عم لها في

(لندن) اسمه (نعوم) تعبته ويحبها ، وكانا قد نماهدا على الزواج قبل سفره الذى انقضى عليه ستة أعوام للتدريب على أعمال التجارة فى بلاد الإنجليز ، وظلت (وردة) وفية له ، لا ينال من إخلاصها انقطاع الرسائل حيناً ، وقتور لهجتها حيناً آخر ، إنها نرى طيفه فى أحلامها ، وعبثاً حاول الجميع أن يصرفوها عن شغونها ، وعن سراب تعلق به قلبها الساذج .

ومن حوار (وردة) وأخيها فى المنظر الثانى نعرف أن (نجيب) متيم بفتاة جميلة تدعى (فلة) وهى ابنة تاجر سورى شهير اسمه (نعمة الله) ، وأن (نعمة الله) هذا يتودد إلى عمتها (صفصف) ويريد أن يتزوج منها ، وتعرض علينا المناظر النالية هذين العاشقين ، وفى المقابلة المتصلة بين غرامهما ، وغرام هؤلاء الشباب ما يثير كثيراً من الضحك .

رتأزم القصة حينما يتقدم لخطبة (وردة) شاب إنجليزى مذهب يدعى (مستر هندجس) يعمل فى تجارة المنسوجات بين بلاده وبين الشام ومصر ، ويتكلم خليطاً من الانجليزية والعربية الفصحى التى لقنه إياها أستاذ مصرى فى (لندن) ، وقدلقى هذا الفتى (مس روز) - كما كان يدعو (وردة) - فى سهرة لدى أحد تجار المنسوجات اسمه (جبران) فأعجب بها وبجسدها ورقة حديثها ، وسأل (نعمة الله) أن يطلب له يدها ، وعندما تستقبل الأسرة هذا الخطيب الإنجليزى ترفض (وردة) أن تقترن به ، وتكرر أنها تحب ابن عمها الغائب ، وحين تذكر اسمه يقول (هندجس) إنه اسم صديق له يعرفه معرفة وثيقة فى (لندن) ، بل جاء منه كتاب فى صباح اليوم ذاته ، وتستفسر (وردة) فى لهفة عن أبناء حبيبها ، وما تكاد تقرأ فى ذلك الكتاب أنه خطب فناة إنجليزية حتى ينمى عليها ، وبعد أن تشوب إلى رشدتها كان من المنتظر بعد أن تأند لها أن حبيبها نكث العهد أن ترضى (بهنجس) زوجاً لها وانتهى نعيم على الوفاء ، وتريد أن تضحي بشبابها .

ويشور عليها أهلها ، ونهددها عمتها إذا لم تتزوج هذا الشاب الإنجليزى فمليها أن تنادر المنزل ، ويهم بالخروج ، متمنية السعادة لمن شاء لهم حسن الطالع ألا

تقوم العقبات في سبيل زواجهم أى لعمتها ولاخيها (نجيب) ، ونعمة الله ، وإزاء هذا الكرم العظيم ، وهذه التضحية يكشف (مستر هنجس) عن شخصيته الحقيقية - ذلم يكن سوى (نعوم) حبيبها وابن عمها ، وقد تنكر هكذا ليختبر قوة حبها وعمق عاطفتها .

ويضمها إلى صدره ، ويسأل عمته أن تباركهما ، وتنتهى المسرحية في فيض من المرح والفرح ، باعلان زفاف (تقلا) إلى (نجيب) و (صفصف) إلى (نعمة الله) ويقول نعوم : « هذا جزاء الصداقة » (١)

والذى نلاحظه على يعقوب بن صنوع في أكثر مسرحياته الاجتماعية أنه يتخذ شخصياتها من بين الجالية السورية المسيحية ، ولكنه كان يتخرج من معالجة مشئون المسلمين ؛ لأن لهم تقاليدهم الخاصة ، والاختلاط غير مباح لديهم ، وبذلك يكون له فرصة أوسع للعمل المسرحي ، وربما كان يخشى غضبهم لتناوله أسرار بيوتهم . وقد أجمل يعقوب بن صنوع تاريخ مسرحه في مسرحية (مولير ميمر وما يقاسيه) ، وفيها شرح أهدافه من تأسيس هذا المسرح ، وأنها لإصلاحية تهذيبية قبل كل شيء ، ويتبين لماذا أثر العامية على الفصحى حتى يكون قريباً من عقلية الجماهير ، وقد نشر هذه المسرحية منفصلة في سنة وفاته حرصاً منه على معرفة الناس لمذهبه وجهاده .

ثم وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش في أواخر سنة ١٨٧٦ ، نصحه فرقة تمثيلية ، ومسرحيات عمه مارون نقاش : « البخيل » و « أبو الحسن » المفضل ، « السليط الحسود » وترجم « أوبرا عايدة » إلى اللغة العربية محافظاً على طابعها الغنائي ، واقتبس من الفرنسية « هوراس » لكورنى و « ميتدات » لراسين .

وقد شجعه إسماعيل على تكوين فرقة ، والقيام بالتمثيل ، وابتدأ عمله في الإسكندرية وهناك دعا إليه صديقه أديب اسحق (٢) ليشد أزره ، وكان أديب

(١) راجع « المجلة » مارس ١٩٦١ ، مقال عن يعقوب بن صنوع للدكتور أنور لوقا .

(٢) انظر ترجمته في كتابنا في الأدب الحديث ج ١ .

قد ترجم من قبل مسرحية « أندروماك » لراسين ، فلما قدم الإسكندرية قدمها لمسرح النقاش ، ثم ترجم مسرحية « شارلمان » ، وقد أعجب بها المصريون كثيراً ، ثم اشترك مع سليم النقاش في تأليف المسرحيات وتمثيلها^(١) بيد أنهما وجدا بعد فترة أن عملهما هذا لا يعود عليهما بربح ، وأنهما لم يصادقا من النجاح ما يبشر بمستقبل باسم ، فانصرفا إلى الصحافة سوياً ، واتصلا بالسيد جمال الدين الأفغان تاركين فرقتهما إلى يوسف خياط الذي عمل معه الشيخ سلامة حجازي في مستهل حياته التمثيلية ، كما عمل مع سليمان القرداحي الذي استقل بفرقه عن يوسف خياط ويلاحظ أن المسرحيات المقتبسة والعربية على يد هاتين الفرقتين قد كثرت ، من ذلك : فيدر ، وتلياك ، وأستير ، والجاهل المتطرب ، والمريض الوهمي ، وغيرها .

ومن الذين عنوا بالمسرح والترجمة له محمد عثمان جلال وكان ينقل من الفرنسية ويضفي على مسرحياته روحاً مصرية خالصة وكانت لغته عامية ومن ذلك روايات (مولير) وسماها (الأربع روايات من نخب التياترات) ، ومنها رواية (تروتوف) وسماها (الشيخ متلوف) ، ومثلت مراراً على المسرح المصري ، وقد ترجمها محمد الصاوي فيما بعد ترجمة أخرى ، ومنها النساء العالمات ، كما نقل إلى العربية بعض مسرحيات (راسين) وسماها : (الروايات المفيدة في علم التراجيدة) وقد مصر أشخاص هذه الروايات جميعاً هزلية ومأساة ، وكتبها باللغة العامية وفي ذلك يقول « وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام »^(٢) ، وقد ألف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين « وتعد باكورة في وضع الروايات المصرية وتمثل البيت المصري والمجتمع الوطني يندر ما يقارنها في بابها بين روايات هذا الجيل ، وبحق يسمى محمد عثمان جلال أبا المسرحيات الوطنية في العصر الحديث »^(٣) .

W. Sapry : La Genese de L'Eaptit. Egyptian P. 128 (١)

(٢) مقدمة الروايات المفيدة في علم التراجيدة ، وقد ترجمنا لمحمد عثمان جلال في كتابنا في الأدب الحديث ج ١ وناقشنا اتجاهه للغة العامية وذكرنا أسبابه فارجع إليه ثمة .

(٣) شعراء مصر وبينائهم للعقاد ص ١١٧ .

ومن أوائل المسرحيات التي كتبت شعراً مسرحية (المروءة والوفاء) لتحليل اليازجي سنة ١٧٨٦ وقد مثلت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨ . ثم انتقل المسرح المصري إلى طور جديد بقدم أحمد أبو خليل القباني (١) ، وفرقته المسرحية من دمشق إلى مصر في يونية سنة ١٨٨٤ ، لأن المسرح ظل إلى أن جاء القباني معتمداً في الغالب على المسرحيات الاجنبية المعربة سواء مصرت أو لم تمصر ، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضع مسرحيات عنتره ، والأمير محمود نجل شاه العجم ، وفاكر الجميل ، وهارون الرشيد ، وأنس الجليل ، ونفح الربى ، والشيخ وضاح ، وغيرها ، وقد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات بأنه كان أرقى لغة وأقرب إلى العربية الفصحى ، وقد استعمل السجع والشعر معاً ، على أن مسرحياته كانت أوهى جبكة وأضعف سياقاً من المسرحيات المعربة ، ومن نماذج كتابته قوله في أول مسرحية الأمير محمود شاه العجم ، وهي مقتبسة من ألف ليلة وليلة .

الغلمان :	بزغت شمس التهانى فى	سما	الاقتحار
مذ بدا	قر الزمان ذو	المعالى	والوقار
مالك فينا	عطوف	منعم	بر كريم
محسن عدل	رموف	طاهر	القلب رحيم
قأدمه	بالسرور	يا	إله والصفاء
أبدأ	مدى الدهور	مسعداً	ومنصفاً
غن أخوا الإنشاد	واسلم	ما انجلى	بدر التمام
مشرفاً ساءى	معظم	فى ابتداء	وختام (يذهبون)

مالك : لايسلم المرء من هم ومن كدر
لو ترفع فوق الشمس والقمر
إن أحسنت هذه الدنيا لصاحبها يوماً ستتبعه غما مدى العمر

(١) ولد القباني بدمشق سنة ١٨٤١ وتوفى بها في ٨ ديسمبر ١٩٠٢ .

على بولسى محمود .

حاجب : أمرك يا معدن الجود .

ملك : ما أنعم الله على عبده بنعمة أوفى من العافية ، وكل من عوفى فى جسمه ودينه فى عيشة راضية ، أسنى على رشدهك يا محمود ، وعقلك الذى كنت عليه محسود ... الخ .

وتدور حوادث المسرحية حول قصة (قمر الزمان) حيث يعشق ابن الملك صورة ، ويرفض الزواج إلا بصاحبة الصورة ويسافر متكرراً إلى الهند ، ثم يصير وزيراً للملكها ، وأخيراً تقع الحرب بين مملكة أبيه وبين الهند ، ويشن أبوه الحرب على الهند ، ويكشف أمر ولده ، ويكشف ولده أمر صاحبة الصورة إذ يتبين أنها ابنة ملك الصين ليرحل إلى الصين ويخطبها إلى أبيها ويعود بها وتزف إليه وتطيب الأمور للجميع .

ولقد كان أثر أحمد أبو خليل القباني واضحاً فيمن عالج المسرحيات من السوريين من حيث اللغة ، ولقد أسهم كذلك فى حركة الاقتباس والنقل التى كانت سائدة فى عصره فترجم مسرحية (متريدات) التى اقتبسها عن (راسين) وهذا أحد ألوان الجهد الذى بذله فى هذا المضمار (١) .

أجل انرى لغة القباني و خليل اليازجى فى رواية سليم نقاش (ظلوم) التى مثلها أمام الخديو اسماعيل ، وظن أنه يعرض به فاضطهده . وفى تعريبه لرواية عابدة ، وفى تعريب جورج طنوس لإحدى مسرحيات فولتير التى سماها « الشعب والقيصر » ومن المصريين الذين اقتفوا أثر هذه الحركة ، واتجهوا

(١) ترجم له اكرم الميدانى فى مقال بجريدة الاهرام عدد ١٨ من ديسمبر ١٩٥٢ . راجع فى اخباره كذلك : اعلام الادب والفن لاثور الجندى دمشق ١٩٥٥ ، وزكى طليمات فى مقاله : كيف دخل التمثيل بلاد الشرق ، مجلة الكتاب العدد الرابع من السنة الاولى فبراير ١٩٤٦ .

صوب التاريخ الإسلامى على أنور فى روايته عنزة وسماها : شهامة العرب (نشرت ١٩٠٢) وتبدأ هكذا :

الجميع : قد بدا الصبح المنير وبدأت شمس النهار
وزها الروض النضير فى شقيق وبهار
فلتتش ياذا الأمير فى علاء وانتصار
وانتتش كيا نسير بافتخار فى القفار

دور : واشكروا الرب القديم حيث أعطانا النعم
رب زمزم والحطيم واهب الخير الأمم
صاحب الفضل العميم مسرى الجود والكرم
صارف الأمر العسير دون بطء وانتظار

ويقومون واقفين ويقولون . . . الخ .

وقد أسهم الشيخ محمد عبد المطلب الشاعر المشهور فى هذه الحركة بعدة روايات ألفها هو وزميله محمد عبد المعطى مرعى وإن لم يوفقا فى سبك المسرحيات وفهم مقتضيات المسرح ، وكانا أكثر توفيقاً من حيث اللغة وعدم جموح الخيال ، والتقيد بقدر الإمكان بحوادث التاريخ ، ومن تلك المسرحيات (المهلل) أو حرب البسوس ، وأمرؤ القيس وكتباها قد نشر سنة ١٩١١ ، وتبتدىء رواية امرؤ القيس على هذا النحو :

الحارث : إنه ليحزننى أن أرى العرب وقد قتكت بهم العداوات . وفشت بينهم البنضاء حتى أصبحوا لايلم لهم شعث ولا يلتئم لهم شمل .

ابنة حجر : أيتها اللعن ! حال تبيكى العدو قبل الصديق الحميم .

حاجب : مولاي ! وفوذ العرب بالباب يستأذنون .

الحارث : ليدخلوا موفورين ، ولينزلوا موفرين .

مالك زعيم الوفود : حيا الله الهمام .

الحارث : حيثم أيها الكرام (ثم يجلسون) :

مالك : أبيت اللعن ! إن العرب على ماترى فى عداوات مستمرة ،
وذحول مستحكمة ، ودماء بادت بها الأحياء ، وفزيت العشائر
وهلكت العماثر ، ولم يبق إلا أن يتداركهم الهمام ، بتدبيره
وحسن رأيه فيولى أمورهم بنية ، وكلهم سادة أنجاد ، ساسة
أنجاد ، وفى ذلك صلاح أمم العرب وقوام ملكهم ، فإن
أجابهم إليه فهو موئلهم العظيم عند كل حادث عظيم .

ومن الذين شاركوا فى هذه النهضة المسرحية وهذا الاتجاه نحو التاريخ العربى
الإسلامى الزعيم مصطفى كامل حين ألف روايته فتح الأندلس وهو بعد طالب
بالحقوق سنة ١٨٩٢ ، وموضوعها صراع بين الجاسوسية الرومية وبين العرب
خلال فتح الأندلس ، وقد جمع فيها بين الشعر والأناشيد ، والنثر المسجوع
ويبتدىء الفصل الأول بحوار بين الوزير عياد ، وهو روى الأصل وكان وزيراً
لموسى بن نصير القائد العربى المشهور ، وبين فتاة تدعى مريم وهى كذلك رومية
مجلوبة من بلادها صبية رجل اسمه (نسيم) ، لترجو الوزير فى أن يتوسط فى عدم
وقوع الحرب بين العرب وأهل الأندلس ، فأبى عياد ، فتغضب وتخرج من عنده ،
ثم يأتى نسيم ويتكلم مع عياد برهة وينتهى الأمر بقبول عياد . ويجرى هذا الحوار
على النحو الآتى :

عباد : يا زهرة العرب إن الحب أضنانى	وحسن قدك أعيانى وأفنانى
ملككت قلبى ففضلت الغرام على	ما كنت أفضله فى كل أزمانى
لك الفؤاد فجودى بالوصال فما	أحلى الوضال على قلبى ووجدانى
لك الحياة وفانى الجسم من رفق	ومن دماء ومن دمع وأشجان
لك الوزير وزير الملك بمثل	فتعيه بما يمسى به هانى
حسبت أن الهوى يجدى فهمت به	فما أفاد وما للوصل أدنانى

فهل ترين وراء الحب منزلة تدنى إليك فان الحب أقصانى
مريم : نعم وراء الهوى يا صاح منزلة تدنيك منى ومن وصلى وإحسانى
وهى الوفاء لأوطان بها نشأت آباؤك الفر من فازوا بعرقان

وعلى هذا النمط ألقت عدة مسرحيات فى تلك الحقبة مثل : مسرحية (حسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، ومثل مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود وأصف) ، ومثل مسرحية (الحب الوجدانى لمحمد منتصر) و (ابن زيدون وولادة إبراهيم الطربلسى سنة ١٨٦٨) . وفى هذه الفترة حاول أحمد شوقى وهو بعد طالب فى باريس كتابة المسرحيات مثل مسرحية على بك الكبير ، ولكنه لم يظهرها للجمهور فى ذلك الوقت ، وربما كان من أسباب هذا أنه لم يكن راضياً عنها كل الرضا ، أو أن الجمهور لم يكن مستعداً . فى رأيه - لتلقى مثل هذه الرواية تلقياً حسناً ، وهى تختلف عن مسرحية على بك الكبير كما ظهرت فيما بعد بعض الاختلاف .

فى المسرحية الأولى التى ألفها وهو طالب بباريس نجده يصنع عقدتين أولاهما تاريخية والثانية مع صنع خياله . أما التاريخية فكانت تدور حول الانقلاب الذى دبره محمد أبو الذهب ضد ولى نعمته وسيده على بك الكبير ، وكيف أحكم التدبير حتى شعر سيده بأنه على وشك الهزيمة فآثر أن يهرب من مصر ويلجأ إلى صديقه (ضاهر الصمر) صاحب عكا ، عليهما يتعاونان معاً ضد أبى الذهب ولكن جهودهما ذهبت سدى أمام جيش أبى الذهب القوى .

وكان الخليفة العثمانى ورجاله يؤيدون أبا الذهب حتى يتخلصوا من على بك الكبير الذى رأوا فيه من الدماء والإخلاص للوطن الذى عاش فيه - مصر - ماضايقهم ، وقلل من نفوذهم وكاد يستقل بها عنهم ، حتى إذا فرغوا منه رجعوا إلى أبى الذهب الضعيف فكان سهلاً عليهم خلعه والقضاء عليه .

وكان يساعد أبا الذهب كذلك مراد بك مملوك على بك الكبير حتى يتخلص من سيده لتخلص له حبيبته (إقبال) تلك التى تزوجها على بك .

أما العقدة الخيالية فتدور حول زواج علي بك من إقبال الجارية الجركسية ابنة الجلاب مصطفى اليسرجي ، ولما اضطر إلى الهرب إلى بلاد الشام خلا الجو لمراد بك ، فأخذ يتقرب من إقبال ويصب في أذنيها أحاديث حبه . حتى يحملها على قبوله زوجاً أو حبيباً ، بعد أن تأس من عودة زوجها علي بك الكبير . وأخيراً يكتشف في نهاية المسرحية أنها أخته .

لقد توفر لشوق في هذه المسرحية كل أسباب النجاح . ولكنه كما ذكرنا عجز عن الإفادة منها . ونلاحظ هنا أنه اهتم بتصوير العصر أكثر مما اهتم بتصوير الشخصيات فجادت في الغالب حائلة اللون غير محدودة السمات ، أما العصر فقد وفق في إظهار ما كان عليه من فساد في الأخلاق واضمحلال في هيبة الحكم ، وخضوع إلى درجة الذلة من الرعية .

وفي المسرحية الثانية التي أخرجها سنة ١٩٣٢ نجده يحافظ على الهيكل العام للأحداث ، ويصيرها إلى ثلاثة فصول ، وقد أغناها بمشهد الصراع الحسي والنفسى ، فجمع بين مصطفى اليسرجي وابنه مراد في موقف قتال ، كان له أثر إنساني رائع . وأرسل سعيداً ليتجسس على أعمال علي بك الكبير في عكا ويحاول اغتياله ، وجمع علي بك بقائد الأسطول أروى ، وكان هذا الاجتماع فرصة نفذ منها الشاعر إلى إغناء شخصية علي بك وإظهار وطنيته ، وحرصه على التسك بدينه ، وأبرز كذلك كثيراً من ظلم المماليك وقهرهم للناس ، وجمع مراداً وشقيقته في مشهد طويل كان مثاراً للبهجات .

وتدارك ما فاته في المسرحية الأولى فعنى بالشخصيات ، فأتضحت شخصية علي بك الكبير في أذهان الجمهور ، وصوره شخصية إنسانية خيرة ، يعطف على الفقراء ، ويعنى بالأزهر ودور العلم ، ويغدق كرمه على العلماء والفقهاء ، ويعتز بالصانع المصري ، ووضح سياسته وإدارته فجعل منه داهية محتكا بارعاً في إدارته ، وطنياً مخلصاً للبلد الذي نشأ به ، يرفض أن يلوذ بالأجنبي ويستعين به حتى على استرداد ملكه ، وأنه كان يسعى جاهداً للاستقلال بمصر وطرده الأتراك منها .

وقد كانت هناك مواقف غنية بالصراخ النفسى فهو فى موقف نراه يوازن بين مصلحته الشخصية ومصلحة الوطن والدين . ومنها موقف إقبال وكيف اعتلجت المواطن المتضاربة فى صدرها فهى تريد الوفاء لزوجها ، ولكن ميلها لمراد يحاول أن ينال من هذا الوفاء .

كما أن شوق من ناحية الصياغة كان أقوى أسلوباً فى مسرحيته الثانية وأكثر براعة فى استخدام الشعر فى الحوار ، وعدم الخلط بين البحور كما فعل فى مسرحيته الأولى ، وبرأها من الأزجال والمواويل والأغاني العامية التى جاءت فى المسرحية الأولى متابعاً بها تقاليد المسرح التى كانت سائدة بمصر حينذاك .

كانت معظم المسرحيات التى ظهرت حتى ذلك الوقت تمثل رغبات الجمهور المصرى ، وهو جمهور مرح يحب الفكاهة ويطلب للغناء الجيد ، كما أنه يحب سير الأبطال ، ولما استمع للراوى يقص وهو يعزف على قيثارته مغامرات عنتره وأبي زيد الهلالي وسيف بن ذى يزن . ولهذا غلب على المسرحيات لون البطولة والغناء ، وربما ساعد على هذا الاتجاه تأثر المسرح المصرى بالمسرح الإيطالى كما ظهر فى عصر إسماعيل ، ولافتقاره بعد انقضاء عصر إسماعيل وذهاب الفرق الإيطالية إلى الممثل الجيد الذى درس فن التمثيل وعرف أصواته وقواعده ، ولأنه لم يجد إلا طائفة من احترقوا التمثيل بعد أن ظلوا ردهاً طويلاً من حياتهم يحترفون الغناء أمثال الشيخ سلامه حجازى^(١) الذى افتتح دار التمثيل العربى ليغنى بها ويمثل وقد غنى كثيراً ومثل قليلاً ، وكان جل عنايته بمظاهر خلافة من مناظر جميلة ، وملابس مزركشة نفخة للممثلين ، كما أن المؤلفين لم يدرسوا قواعد المسرحية وأصولها دراسة تمكنهم من وضع مسرحيات جيدة .

يبد أن المسرح المصرى يدخل فى دور ثالث بالانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية ، وقد هيء له المؤلف الجديد ، والممثل الممتاز ، وذلك

(١) راجع فى اخبار الشيخ سلامه حجازى كتاب الدكتور محمد فاضل (الشيخ سلامه حجازى) ، وراجع محمد تيمور (حياتنا التمثيلية) .

حين يأتي الممثل جورج أبيض من باريس سنة ١٩١٠ بعد أن درس أصول التمثيل على أساتذة أكفاء ، وحين ألف فرح أنطون روايته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ومثلها جورج أبيض في سنة ١٩١٣ ، ثم توالى المسرحيات الجيدة التي تتجه صوب المشكلات الاجتماعية .

ولقد مهد لهذا الاتجاه الاجتماعي عدة مسرحيات ظهرت قبل (مصر الجديدة) مثل رواية (ثمرة الغواية) لأحمد صادق ، ومثل رواية (ابن الشعب) التي نقلها فرح أنطون عن الفرنسية ، كما مهد لهذا الاتجاه ما كان يكتبه عبد الله نديم في الأستاذ ، وفي التنكيت والتبكيت من ذكر العيوب الاجتماعية ، واستغلال الأجانب الفاحش للمصريين ، وإغرائهم بشتى أنواع الإغراء ليقعوا في حبالهم ولاسيا الفلاحين الجاهل ، وموضوع (رواية مصر الجديدة) التي تعد نقطة التحول في اتجاه المسرح المصري الحديث ، يدور حول أفاق أجنبي مغامر يحتمل على ابتزاز أموال المصريين الأثرياء ، وصغار الفلاحين الجاهل بالخير والميسر والنساء ، فيقع فريسة له فلاح أمي ساذج ، ويتقوض كيانه أسرته ، بينما يستعصى عليه ، ويفطن إلى أساليبه الخداعة وإلى حيل النساء وأغراضهن ثرى متعلم لا يخطئ بين لهوه وعمله الجدى ، وبذلك ينجو من برائن هذا الخبيث .

هذا ولم يكن الفن المسرحي في هذه الرواية جيداً ، بل جاءت مفككة الاوصال ذات أقسام أربعة لا يكاد يربط بينها رابط .

وقد جرى في مختار فرح أنطون إبراهيم رمزي حيث ألف مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) ، كما أتيح للمسرح جبهة صالحة من المثليين الذين تخرجوا في معاهد باريس أو تلبذوا على من تخرجوا فيها أمثال عزيز عيد وعبد الرحمن رشدي^(١) وقد ترجمت لهذا المسرح الجديد

(١) راجع توفيق الحكيم الفنان الحائر لاسماعيل أدهم ص ٢٨ — ٢٨ ، وراجع المسرحية في شعر شوقي لمحمود حامد شوكت ص ٢٦ .

خير المسرحيات الغربية فترجم الشاعر خليل مطران مسرحيات شكسبير الخالدة : عطيل ، وماثيث ، وهاملت ، وتاجر البندقية ترجمة لأبأس بها تخالف تلك الترجمة التي قام بها من قبل اسكندر قلندس وكامل حنين ، وإن كان الأخيران قد نقلتا عن شكسبير (الأمير المنفى) و (الليلة الثانية عشرة) وغيرهما ؛ كما ترجمت مسرحيات مولير ترجمة جيدة . وقد أثار فرح أنطون في مقدمة روايته مصر الجديدة مشكلة اللغة التي ينطق بها شخصيات مسرحيته ، أن تكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية ؟ ألا تخالف ذلك واقع الحياة ونيف ينطق (خريسمو) الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى ؟ أن تكون اللغة العامية ؟ أو ليس ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعافاً للفصحى ؟ ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى الدم في المفاصل وما تشنت لأرضي بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدى ، (١)

وخرج من المتسكل بأن اختار حلاً وسطاً فأنطق المتعلمين بالفصحى والطبقة الدنيا باللغة العامية . وقد أثار هذا الموضوع فيما بعد ميخائيل نعيمة في روايته (الآباء والبنون) حيث صدرها بمقدمة في غاية الأهمية عن (الدراما) والأدب العربي ، وجعل الشخصيات المتعلقة تتكلم العربية الفصحى وغير المتعلقة تتكلم العربية الدارجة وظهرت هذه المسرحية في سنة ١٩١٨ في (نيويورك) ومثلت ثمة (١) .

وفي رأي أن هؤلاء الذين أثاروا هذا الموضوع ، والذين أدخلوا اللغة العامية في التأليف المسرحي لم يدركوا تمام الإدراك المراد بالواقعية في اللغة ، إذ ليس المقصود أن تدع كل شخصية تنطق بلغتها الخاصة ، وإلا تكلم النوبي بلهجة النوبية والصعيدى بلهجة الصعيدية وهكذا . وجاءت المسرحية خليطاً غريباً من

(١) مقدمة رواية مصر الجديدة لفرح أنطون .

(٢) توفيق الحكيم للفنان الحائز لاسماعيل أدهم ص ٣٣ (وقد واث نعيمة في بسكتنا بلبنان ١٨٩٤ ولا يزال يواصل انتاجه الادبى الى اليوم) .

لهجات شتى وتعذر على الجمهور متابعة الرواية ، وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهي الواقعية النفسية والفعلية والعاطفية ، فلا يتحدث أى بأفكار الفلاسفة مثلاً ، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لا يخرج عن أن يكون فناً ، وكل فن صناعة ، وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء (١) .

ثم أين هي محاكاة الطبيعة الحرفية في رجل فرنسى تنطقه على مسارح القاهرة بالعربية البلدية ؟ ، وأين هي محاكاة الطبيعة الحرفية في إخلاء المسرح من لوازم الإحاديث والمعيشة : من سعال وتشاوب ونوم وخلج ولبس ، وما إلى ذلك تراه في الحياة ولا تراه في المسرحيات ، كل أولئك تتسامح فيه مرضاه لدواعي (التهيؤ) التى يتم بها جمال الحقيقة ، وتشرف بها أغراض الفنون . فإذا نحن تسامحنا في الحكاية اللغوية بعض هذا التسامح فقد يكون ذلك أبر بالأدب الذى ينتمى إليه التمثيل ، وأبر بالحقيقة . وأبر بالفنون .

إنما يعنى الفن المسرحى قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية ، لا بنقل الألفاظ وحكاية النبرات ، وليس من المقبول أن تنشأ في نفس السوقي المصرى حالة معنوية لم تنشأ من قبل اليوم مرات في نفس رجل متكلم باللغة العربية ، فالقول بأن أطوار بعض الناس لا يعبر عنها بلغة فصيحة أو قريية من الفصيحة قول ينم عن جهل وعجز ورغبة في الشعوذة باسم المحاكاة الصادقة والتمثيل المطبوع (٢) .

ثم إن اللهجات العامية عديدة ، وتباين في الأقطار العربية ، بل في القطر الواحد ، ولا يمكن أن يفهم اللهجة العامية الواحدة كل عربى ، والعامية بجانب كل هذا لغة ابتذال لا تصلح أبداً لأسمى العواطف وأرق ألوان التفكير . وليس

(١) راجع الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٥٥ — ١٥٦

(٢) العقد في ساعات بين الكتب ص ٩٩ ط الثالثة .

فيها جمال الفصحى ورواقها ، ولقد أدرك من سلك هذا السبيل أن أدبهم لن يكتب له الحياة ، وأنهم زلوا في طريقهم ؛ فلم يفصح محمد عثمان جلال عن اسمه بل رمز إليه ، ولما كتب هيكل رواية زينب ونشرها لأول مرة أنكر اسمه ونسبها إلى فلاح ميمرى ، كما أن محمود تيمور عدل عن العامية إلى الفصحى (١) .

وقد انتهى هذا الأمر بأن خرجت مدرسة آثرت العامية كل الإيثار فيما قدمته للشرح وعلى رأسها محمد تيمور (ولد سنة ١٨٩٣ وتوفي سنة ١٩٢١) ، ومن أعلامها أحمد خيرى سعيد (ولد سنة ١٨٩٤) ، ومحمود تيمور (ولد سنة ١٨٩٤) وحسين فوزى (ولد سنة ١٩٠٠) .

وقد عنيت هذه المدرسة بالناحية التحليلية الواقعية . وأخرج محمد تيمور أولى رواياته (العصفور فى القفص) مثلث لأول مرة فى مارس ١٩١٨ وهى ملهاة اجتماعية تدور حول مضار البخل وعيوب التزمت فى الترية ، وما تؤديه الشدة العارمة فى تربية الأولاد من مضار ، وتليها مسرحيات : (عبد الستار أفندى فى ديسمبر سنة ١٩١٨) و (الأوبرا الغنائية العشرة الطيبة ١٩٢٠) ، وقد لحنها سيد درويش (والهاوية) فى إبريل ١٩٢١ .

وأهم شيء يلفت الأنظار فى هذه المسرحيات : البناء الفنى للمسرحية وجودته من حيث العرض والحوادث والعقدة والحل ، وتهيشة الجو المسرحى ، وتحريك الأشخاص وخلقهم ، ودقة المحاور . وطابع هذه المسرحيات تحليلى واقعى . ولكن التحليل فيها سطحى قاصر ، ولهذا لاتقف على مواقف كبيرة الانفعالات . فى هذه المسرحيات ، (٢) .

وقد تبعه فى هذا الاتجاه التحليلى الواقعى إبراهيم رمزى فى مسرحياته :

(١) راجع فى هذا الموضوع فى الأدب الحديث للجزء الاول للمؤلف ص ١٠٠ ط ثامنة ١٩٠٠ .
(٢) زكى طليمات فى مقدمة الجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور ص ٨٦ وراجع عن محمود تيمور ، مقدمة كتابه وميض للروح كتبها أخوه محمود تيمور

(بنت الأخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) وكذلك عباس علام في مسرحياته مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) وحسين رمزي في مسرحياته مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) ، وقد تبجحهم محمود تيمور باللغة العامية : الصعلوك ، وأبوشوشة ، والموكن ، ولكنه عدل عن اللغة العامية بعد ذلك ، وأعاد كتابة هذه المسرحيات باللغة الفصحى ، واستمر يكتب بالفصحى إلى اليوم .

وقد افتتح يوسف وهبي مسرح رمسيس في ١٠ من مارس سنة ١٩٢٣ ، وكان مدرسة أخرجت كثيراً من أبطال المسرح والخيالة ، وقد قامت بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية مترجمة عن روائع الأدب^(١) الغربي ، كما أخرجت مسرحيات مسرحية صميحة من قلب الحياة في مصر . وقد عانى مسرح رمسيس الصعاب والعقبات في كفاحه المضني . واستصرخ بأولى الأمر كي ينجده ويساعده على أداء رسالته ، ولكنهم صموا آذانهم عنه ، وقبضوا أيديهم عن مساعدته فلم يستطع مواصلة الكفاح . ومن المسرحيات المشهورة التي ظهرت على مسرح رمسيس في سنواته الأولى : (كرسى الاعتراف) و (الاستعباد) و (المجنون) و (عادة الكاميليا) .

وثمة شخصية أخرى كان لها شأن في المسرحية المصرية المنتزعة من صميم حياة الشعب ، نساقت في أسلوب تهكمى ساخر لاذع ، يظهر عيوب الناس ؛ وأوصاب المجتمع ويضحكهم عليها في مقدرة فنية بارعة ، وقدرة فائقة في الإخراج وتمثيل تلك هي شخصية نجيب الريحاني ، وكان أبرع من اعتلى منصة المسرح في مصر ، وإن كانت لعة مسرحياته عامية ، ومعظمها من تأليفه هو وزميله بديع خيرى .

وقد أنشأت الحكومة المصرية ماسمى بالفرقة القومية ، ودعت أقطاب الأدب ليشرّفوا عليها من أمثال : أحمد ماهر ومصطفى عبد الرازق وطه حسين ونوفيق

(١) يوسف وهبي في الاهرام بتاريخ ١١ من مارس ١٩٥٣ .
(٣ — المسرحية)

الحكيم و خليل مطران (١) . وكان المنتظر أن نهض هؤلاء بالمرح ، وينهضوه بالأدب الرفيع ، وفي أسمائهم ضمان لاجتذاب الطبقة المثقفة للمرح ، ولكن يظهر أن جمهرة الشعب هي التي تغلبت في النهاية وآثرت أواثماً معينة من المسرحيات فيها مرح وفكاهة وكثير من التهريج ، ثم إن الخيالة قد اجتذبت إليها كبار الممثلين لما فيها من الريح الوافر . ومع هذا فلا يزال هناك فرق تمثيلية تكافح في سبيل نهضة المسرح ، وهناك منذ سنوات معهد للتمثيل تدرس فيه أصوله وقواعده وكان يشرف عليه الأستاذ زكي طليمات ، وصلته بالمرح قديمة ، وله به خبرة واسعة ، وقد ألف أخيراً (فرقة المسرح الحديث) .

وفيل أن أنرك الكلام عن المسرحية الثرية بمجردي أن أخص أدبيا خدم المسرح المصري أجل خدمة ، وارتفع بتناجه الأدبي عن كل من سبقه في التأليف المسرحي المنشور ، ذلك هو توفيق الحكيم (٢) . وقد أغرم بالمرح وهو طالب في المدارس الثانوية وفي الحقوق ، وإن كان قد بدأ محاولاته الأدبية بقرض الشعر . غير أن النهضة المسرحية التي قامت في مصر عقب ثورة سنة ١٩١٩ جذبت إليها توفيق الحكيم ، وقد ألف للمسرح في سنة ١٩٢٢ وما بعدها بضع مسرحيات مثلتها فرقة (عكاشة) هي : المرأة الجديدة ، والعريس ، وخاتم سليمان وعلى بابا بعد أن أصول هذه المسرحيات قد ضاعت فيما بعد ، ولم يبق في ذاكرة التاريخ سوى أسمائها ، ويظهر أنه لم يجد لها تليق بمستواها بعد أن صار أدبيا ذا

(١) اخبار اليوم ١٩٥٣/٣/٧ مقال لصالح ذهني .

(٢) ولد توفيق الحكيم سنة ١٩٠٣ وان كان يروي عن نفسه أنه ولد

سنة ١٨٩٨ ، من أب مصري وأم تركية ، وكان والده اسماعيل الحكيم من رجال القضاء وقد ورث والده عن أمه ثروة ذات قيمة معظمها أرض زراعية بالدلنجات ، وقضى توفيق الحكيم أيام طفولته بمزارع والده ونخرج في مدرسة الحقوق عام ١٩٢٥ ثم سافر الى باريس حيث كملت ثقافته الفنية .

راجع عن حياة توفيق الحكيم كتابه (عودة الروح) واسماعيل ادهم

في (توفيق الحكيم الفنان الحائر) .

مكانة مرموقة فلم يطبعها ، وقد نضجت ملكته الفنية في باريس حين ذهب إليها ليدرس القانون ، ولكنه أحس بأنه خلق أشياء أخرى غير القانون ألا وهو الأدب ، وشنت بالمسرح والقصص والموسيقى ، وعكف على دراسة الفن من ينابيعه في أوروبا وعاش عيشة فنان بوهيمى في عاصمة فرنسا وعاد منها في سنة ١٩٢٨ ، وأحب وهو بباريس فتاة عاملة بمسرح الأديون تبيع (لنذا نرى) لرواد المسرح ولكنه لم يجرؤ على مفاتها بحبه طيلة ستة أشهر ، وقد أوحى إليه هذه التجربة مسرحية (أهل الكهف) نمباك (لنذا نرى) وأول مسرحية كتبها توفيق الحكيم بعد عودته هي (أهل الكهف) سنة ١٩٣٣ وقد أحدثت ضجة أدبية استمر معها أمر توفيق ، رتب في الفترة التي قضاها في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف عدة مسرحيات منها : الرمار وحياء نخطمت ، ورسا صه في القلب ، وشهر زاد ، وإن كان قد كتب معظم هذه المسرحيات في فترات مختلفة إلا أنه أنما وهو في الريف ، وظهرت له مسرحية (محمد) عام ١٩٣٦ ، كما ظهرت أنواع مسرحية أخرى فيما بعد ، وفي مسرح توفيق الحكيم يقول الدكتور إسماعيل أدهم : إن توفيق الحكيم قد نجح ، في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادى للمسرحية في الآداب الأوربية ، إلى مستوى يقف جنباً إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب . فالمسرحيتان (شهر زاد) و (الخروج من الجنة) لا يقلان في مستواهما الفنى عن آثار الطبقة الثانية في الآداب الأوربية ، ، ومن هنا يمكننا أن نقول : إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت فصب السبق في ميدان الفن المسرحى على بقية بلدان العالم العربى ، وارتفعت بالأدب المصرى من الحدود المحلية إلى آفاق رحبية ، وليس أمام الأدب المصرى إلا بضع خطوات بخطوها إلى الأمام لتجد لأدبها المسرحى مكانة عالمية بين آداب الأمم ، (١) .

ويمجدربنا أن نلقى نظرة خاطفة على إحدى مسرحياته الكبيرة ، ولتكن أهل الكهف ؛ لأنها هي التي شهرت اسمه ، وثبتت قدمه في عالم المسرح . ومسرحية (أهل الكهف) من المسرحيات الذهنية أو التجريدية ، غير المستمدة من الواقع ،

(١) توفيق الحكيم للفنان الحائر ص ٣٤ .

وهي حلقة في سلسلة من المسرحيات الذهنية التي ألفها الحكيم ، وبنائها على فروض فرضها ، أو استمد أصولها من الأساطير والقصص الدينية مثلها مثل مسرحية (شهر زاد) التي افترض فيها توفيق الحكيم أن (شهر يار) صار عقلاً خالصاً ، وأنه تخلص من رغبات القلب والجسد ، ثم يتبع بالدراسة النتائج التي تترتب على ذلك ، وما سوف يصيب (شهر يار) من حيرة وتردد ، وكأنه قد أصبح معلقاً بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاهما .

وموضوع أهل الكهف هو الصراع بين الإنسان والزمن ، وكيف حاول الإنسان التغلب على الزمن منذ فجر التاريخ ، ويقول الحكيم : « إن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يبعث فيه الناس بعد الموت ، وقد تصور الفراعنة أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية ، وأنهم لم يتصوروا جنة أجل من وادهم الخصب ، ولهذا حنطوا الجثث ، وأقاموا التماثيل في سنى الشباب النضر لكي تتقمصها الأرواح عند بعثها ، .

وليس أهل الكهف هي المسرحية الوحيدة التي عالج فيها الحكيم مشكلة الزمن ، بل نرى هذه المشكلة في مسرحيته (رحلة الغد) ، حيث افترض أن شخصين قد ركبا صاروخاً من الأرض ، ورسما بهما على كوكب مجهول ، وبعد جهود مضنية استطاعا العودة إلى الأرض فاذا الرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون ، وإذا الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً ، وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمي ، ثم يأخذ في دراسة ما سترتب على الكشف العلمي من نتائج ، وكيف ستتغير حياة الناس على الأرض ، وما سيصيب الإنسانية من بؤس وشقاء وملل نتيجة تحكم الآلة في الإنسان ، ونتيجة الكشف العلمية الكثيرة ، وتذكرفا هذه المسرحية بقصة (ج . هـ . ويلز) آلة الزمن The Machine of Time .

وعالج توفيق الحكيم مشكلة الزمن في مسرحية أخرى هي (عودة الشباب) حيث افترض أن شيخاً عاد إليه شبابه بفضل دواء كشفه العلم الحديث ،

وأخذ يدرس النتائج التي ترتبت على عودة هذا الشيخ لشبابه ، ونرى الشيخ في النهاية يفضل أن يعود إلى شيخوخته ، وأن يأخذ مكانه في صف الإنسانية المتلاحق ، لأن زوجته تنكره ، ولأن المصارف المالية تأبى اعتماد توقيعه ، إذ ليس فيه رعشة الشيخ ، إلى غير ذلك من المتاعب التي جعلته يؤثر العودة إلى مكانه في ركب الإنسانية .

وسمع نوفيق الحكيم قصة (أهل الكهف) لأول مرة من المقرء في المسجد يوم الجمعة ، ولما أراد أن يكتبها مسرحية فنية قرأ ما كتب في تاريخ المسيحية ، وقرأ الاناجيل الأربعة ، والتوراة ، وكتاب الموقى ، والقرآن الكريم .

ووجد في تاريخ المسيحية أن جماعة من المسيحيين الاوائل فروا بدينهم من بطش إمبراطور الرومان الوثني (دقلديانوس) الذي حكم بين ٢٤٩ - ٢٥١ م وآووا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين ، ثم بعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي (تيدوسوس) الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ — ٤٥٠ م ، وكان بعثهم استجابة من الله لإسعاد هذا الإمبراطور الذي طلب منه أن يريه برهانا محسوساً لحقيقة البعث فبعث الله أولئك الفتية .

واكن نوفيق الحكيم أخذ بما ورد في القرآن الكريم حيث جعلهم ينامون ثلاثة قرون وبضعة أعوام ، لا مائتي سنة كما جاء في تاريخ المسيحية ، وقد اعتمد على كتب التفسير الإسلامية كالفن في تسمية الأشخاص : مرنوش ، ومثلينا ، ويمليخا وكلبه فطمير ، وأضاف عليهم الفتاة بريسكا . والمربي غلياس .

وفي قصة أهل الكهف : أن الوزيرين مرنوش ومثلينا قد قرا بدينهما المسيحي من مذبة دبرها الامبراطور دقلديانوس الوثني وأرشدتهما الراعي يمليخا إلى الكهف ، وكان مسيحياً مثلهما وآوى ثلاثتهم ومعه كلب الراعي فطمير إلى هذا الكهف ، ثم ناموا ، ولما استيقظوا ظنوا أنهم لم يناموا إلا يوماً أو بعض يوم ، وبعثوا الراعي ليأتيهم بطعام ، وما كاد يفارق الكهف حتى التقى بأحد الفرسان من مدينة طرسوس عائداً من صيده . فطلب منه أن يبيعه شيئاً عما معه

من البعيد . وقدم له ما معه من التقود ، فوجدها من عهد (دقلديانوس) فظن أن الراعي عثر على كنز ، ورأى هيئته ولحيته الطويلة فولى هاربا وأبلغ القصر ، وشاع في المدينة أن هؤلاء الذين كانوا قد فروا من المذبحة في عهد (دقلديانوس) قد عادوا إلى الحياة ، ثم جاء الحراس وخلفهم جماهير الشعب ليذهبوا بهم إلى القصر ، وفي أنساء ذلك أدركوا أنهم قد ناموا أكثر مما قدروا ، لأن الحام قد طالت واسكن لم يخطر في أذهانهم بادية ذى بدء أن أمد نومهم قد امتد حتى أربى على ثلاثة قرون . ولما وصلوا إلى القصر صار الناس يخاطبونهم بالقدسين وكانت هناك فتاة تسمى (بريسكا) تشبه كل الشبه بريسكا ابنة (دقلديانوس) التي كانت خطيبة مشلينيا .

وكان هم الراعي أن يذهب إلى غنمه ، وهم مرنوش أن يعود إلى زوجته وولده ، وكان قد أخفاهما في منزل لا يعرفه إلا صديقه مشلينيا ، وهم مشلينيا أن يلقي حبيته بريسكا ولم يدركوا أنهم بعثوا بعد ثلاثة قرون . ذهب بليخا يبحث عن غنمه ، وأدرك أن المدينة غير المدينة ، والناس غير الناس ، وأن كلبه (قطمير) ، قد صار عرضة لكلاب المدينة نذجه ، وأن الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً وسمع ما قاله الناس من أنهم بعثوا بعد ثلاثمائة عام ، فعاد إلى القصر ، وأخبر صاحبيه بأنه عائد إلى الكهف . إذ لم يعد هناك ما يربطه بهذه المدينة وبهؤلاء الناس ، بيد أن صاحبيه لم يدركا هذه الحقيقة بعد ، فذهب مشلينيا إلى بيت الضيوف ، وحلق لحيته ، ولبس زى الفرسان ، وعاد شاباً كما كان مشلينيا ينتظر حبيته بريسكا ، ولما رآه مرنوش بهذا الزى فعل مثله ، وخرج يبحث عن بيته فوجد مكانه سوقاً للسلاح ، وسأل شيخاً عجوزاً عن ولده فقال له : إنه مات في سن الستين بعد أن أحرز نصراً عظيماً للدولة في ميدان القتال ؛ وأراه أثر قبر متهدم كتبت عليه عبارة التسكريم . ودارت الأرض برأس مرنوش ، كيف يموت ولده في الستين وهو لا يزال في ريعان الشباب ، وأخيراً أدرك الحقيقة ، وعاد إلى مشلينيا في القصر وأخبره أنه عائد إلى الكهف مع يميلخا ، وحاول مشلينيا أن يئنيه ، ولكنه أصر على العودة . لأنه لم يعد يربطه بالناس والحياة أى شئ . ، وبقي مشلينيا ينتظر بريسكا ، وظلها مشلينيا

خطيبته مع أنها حفيدتها ، وزاد في شبهته أنها كانت تمك في يمينها نسخة الإنجيل التي كان قد أهداها لجدها ، وتلبس في عنقها صليبا ذهبيا كان قد أهداه لجدها ، وصارت تحاوره لكي يفهم الفرق بينهما في الزمن ، وأنه إنما كان ينب جدها ، وهو يرى الشبه العجيب بينهما حتى كأنها هي ، لولا ذكاؤها الحاد وثقافتها وذلاقة لسانها ، وأخيرا يدرك الحقيقة ، فيودعها ، ويعود إلى الكهف ، ولكن الفتاة قد أحبتة فلحقت به بعد شهر هي ومريها غلياس ، وحاولت أن تنقذه وهو على شفا الموت ، بيد أنها جاءت بعد أن لم يعد ثمة فائدة ، وصارحته بحبها له وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فصممت على أن تبقى في الكهف ، وكان الملك قدم عزم على أن يسد باب الكهف على هؤلاء القديسين ، فنجوا غلياس بنفسه ، وترك القديسين الثلاثة والكلب قطمير ، وبريسكا في الكهف ، بعضهم قد مات فعلا وبعضهم يعاني حشرجة الموت ، وبريسكا آثرت أن يموت مع من أحبت .

هذه خلاصة موجزة للمسرحية التي استوحى موضوعها من القرآن الكريم كتبها في خريف ١٩٢٨ بمقهى صغير بضاحية الرمل بالإسكندرية ، ولا أدل على أن توفيق الحكيم قد فكر في هذه القصة منذ حدوثه من قوله : « إن أهل الكهف كتبت في أعماق نفسي منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة في المسجد وأنا صغير ، ولقد كان الفقيه يرسل ، وأنا ساهم أرى في الهولاء الكهف وظلماته ونجواته ، وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء ، وكلبهم لا ككل الكلاب على مقربة منهم يشاظرهم عين النصيب ، كل تلك الصور كانت تنسج خيوطها في نفسي يد مجهولة منذ الطفولة ، هذه اليد هي يد الطبيعة الفنية » .

وقد كتب الحكيم هذه المسرحية بعد أن وقف على أصول الفصل المسرحي بباريس ، وقد لاحظ النقاد^(١) أن عبارتها فضفاضة لا تستقر فيها المعاني الغزيرة ولذلك كان يلجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم ، ومن عبارات غيره ليؤدى بعض الألفاظ تلك المعاني التي كانت تجول في ذهنه .

وأهل الكهف أول عمل قتي هام يكتبه الحكيم باللغة الفصحى ، وجعلته

(١) راجع محمد مندور مبرح توفيق الحكيم .

طبيعة الشخصيات والفكرة التي يريد علاجها يعتمد إلى البساطة مع فصاحة الكلمات وصحة الأسلوب . وهذا وقد أجاد الحكيم في الحوار كل الإجادة ومع كل هذا فان فكرة المسرحية وهى الصراع بين الزمن والإنسان مما يصعب على عامة المتأهدين استيعابها وهضمها ، وربما كانت هذه المسرحية أصلح للقراءة منها التمثيل .

وإذا نظرنا إلى فكرة المسرحية وأنها صراع الإنسان مع الزمن ، وأتينا لندركه إلا بمقياس العادات والأخلاق والبيئة - حكمنا على هذه المسرحية بأنها بمثابة حقاً . وإن كان الأثر الأخلاقي فيها غير موجود .

هذا وتوفيق الحكيم عدد كبير من المسرحيات الصغيرة ضمنها حتى الآن . وعين إحداها : مسرح المجتمع ، والأخرى المسرح المتنوع . ونرى في المسرح المتنوع : سر المتحجرة ، وحياة تخطت ، ورصاصة في القلب ، والأيدي الناعمة ، والخروج من الجنة ، وصاحبة الجلالة ، والمرأة الجديدة ، والصندوق ، والزمار ، وجفنا اللطيف ، ونهر الجنون ، والشيطان في خطر ، ودقت الساعة ، ولكل مجتهد نصيب ، وبين الحرب والسلام ، وأمام شباك التذاكر ، ونحو حياة أفضل ، وصلاة الملائكة . ونحن نرى أن توفيق الحكيم قد ضرب في ميادين مختلفة حين كتب هذه المسرحيات ، وأنه كان دائماً يبحث عن أرض صلبة يقف عليها ، ولنستمع إليه وهو يقدم هذه المسرحيات .

« هذه المجموعة تضم عشرين مسرحية مما لا يدخل في بؤعة (مسرح المجتمع) ولا يندرج مع ما يسمونه « المسرح الذهني والفكري » .

« والواقع أنها مسرحيات متنوعة في أسلوبها وفي أهدافها : ففيها الجسدي والفكاهي ، وفيها ما كتب بالفصحى وما كتب بالعامية ، وفيها النفسي والاجتماعي ، والبيئي والسياسي ونحو ذلك .

إنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة ، وإن القارئ أو الناقد

ليحجب ولا شك لهذه الرحلة في كل جهة على مدى ثلاثين سنة ، لسكانها رحلة مشافر يبحث عن شيء . أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟ أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟ قد يكون كل هذا ، وقد يكون شيء آخر غير هذا .

إن أى مؤلف مسرحى ، معاصر لنا ، وينتمى إلى أدب أوربي يعمل اليوم وقدمه مستقرة ، فوق تجارب ألفين من السنين - تجارب راسخة في أدب بلاده منذ عهد الإغريق ، فإن أى أدب مسرحى أوربي إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال ، منذ نحو ألفي سنة مطبوعة منشورة في لغة بلاده . ينقلها جيل إلى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه ، كأنها سلسلة طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والابتكارات وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية .

أما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فيمدان التجربة في التأليف المسرحى ضيق محدود : لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالياً أدياً إلى جانب المقالة والمقامة إلا منذ سنوات قلائل ، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح - قديمه وحديثه - إلا منذ سنوات قلائل أيضاً ،

فؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذاً على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد في لغته وأدبه ، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال .

هنا إذاً سر رحلتى القلقة في كل الجهات ، فأنا أحاول في قلتي جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدى ، وأنا أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة .

لقد استطاع توفيق الحكيم بهذا الجهد الكبير أن يرسي قواعد المسرحية الشعرية في أدبنا العربى ، وأنت يسد الفراغ في كل الجهات . ومن ثم كان انتقاله إلى موضوعات متنوعة ، وهو يعد اليوم السكاتب الأول للمسرحية الشعرية في العالم

العربي غير مدافع ، من حيث خصوصية نتاجه وجودته وتنوعه ، كما أنه أفاد كثيراً من الفترة التي قضاها بباريس ، حيث شاهد مسرحيات شتى ، وتأثر في مسرحه الذهني بمسرحيات إيسنننروييجي وبرناردشو الإيرلندي ، وفي مسرحه الاجتماعي بالمسرحيات الفرنسية المعاصرة .

ولقد تأثر خطوات توفيق الحكيم أديب ناشئ هو علي أحمد باكثير واتجه بالمسرحية اتجاها قومياً فأخذ من التاريخ القديم وكتب مسرحيات أخناتون ، ونقرتي سنة ١٩٤٣ ، وقصر الهودج سنة ١٩٤٤ والفرعون الموعود ، كما كتب : سيلوك الجديد ، وسلامة القس . وقد كتب بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل ، وبعضها بالشعر الموزون ، وبقيتها نثراً ، وقد توفي في سنة ١٩٦٩ وترك نتاجاً ضخماً لا بأس به .

وإذا نظرنا نظرة عامة للمسرح في هذه الحقبة التي أرخنا لها وجدنا الأدب المسرحي من حيث الموضوع قد ابتدأ مقتبساً من آداب الغرب ، يقنص كل شيء يصلح للتشيل لايهمه مدرسة بعينها ، فينتقل عن المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة ، والطبيعية ثالثة والواقعية أخرى وهكذا ، ولما أخذ الكتاب يتهجون إلى وضع المسرحيات كانت وجهتهم أول الأمر واقعية ، مستمدة من روح التمتع المصري وأحواله ومشكلاته سواء كانت المسرحية مأساة أو ملهاة ، ثم عاد المسرح إلى الاخذ عن الأدب العربي على يد يوسف وهبي ، وإن لم يغفل في الوقت نفسه وضع مسرحيات لمعالجة المشكلات الاجتماعية تدور بين العاطفة وبين الواقع ، وجاء توفيق الحكيم وقد جمع بين المثالية والواقعية والتجريد والتحليل ، وإن كانت فلسفته تركز : على أن في إمكان الشرق أن ينال من الحضارة الأوربية خير ما فيها من غير أن تضعف روحانيته . بينما نرى الشعر لدى شوقي ، وعزيز أباظة ، ومحمود غنيم ، وباكثير ، وعلي عبد العظيم يتجه بالمسرح في الأعم الأغلب وجهة تاريخية . ويجدر بنا أن نخص المسرحية الشعرية ولا سيما عند شوقي بكلمة موجزة .

٤ - المسرحية الشعرية في الأدب المصري الحديث :

لقد رأينا فيما سبق أن المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل اليازجى في مسرحية المروءة والوفاء التى ظهرت طبعها الأولى سنة ١٨٧٦ ومثلت على مسرح بيروت ١٨٨٨^(١) ، وتدور حوادثها فى زمن النعمان ملك الحيرة ، وهى ذات لون عربى واضح ، وتصور بعض المثل التى ميزت العرب عن سواهم . ورأينا أن محمد عثمان جلال قد عرب بعض المسرحيات الأوربية شعراً ، وإن لم يرق إلى مستوى خليل اليازجى من حيث الديباجة وقوة التعبير وسلامته ، بل كثيراً ما أدخل فيه الألفاظ الدارجة ، كما ترجم بعض المسرحيات زجلاً . وإذ لما أتى أبو خليل القباني إلى مصر ، واهتم بالتاريخ العربى والإسلامى جعل لغة المسرحيات شعراً ، أحياناً ، وأحياناً أخرى نثرأ مسجوعاً يتخلله كثير من الشعر فى المواقف الحاسية والعاطفية ، وفعل مثل ذلك سليم نقاش فى رواية (الظلم) التى مثلت أيام إسماعيل ، وظن أنه يعرض به فأغلق مسرحه .

ونرى هذا الأسلوب الذى يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع فى مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود واصف ، وتدور حول زواج قائد وفى بابة ملكه . وقد سعى ابن عمه ليوقع به فى النهلكة فيلقى نثر مهجور وهما فى غزوة ، ويعود للملكة ينبش أنه مات ، ويطلب إليه يد ابنته فترفض الأميرة طلبه ، وما يلبث القائد الغائب أن يعود مع فلول جيشه فيفضح مؤامرة ابن عمه الدنيئة ، فينتحر هذا تخلصاً من الفضيحة والعار .

وتسير المسرحية المصرية على هذا النمط يختلط فيها النثر بالشعر حتى مسرحية مصطفى كامل ، فتح الأندلس ، وذلك لأن أسلوب المقامة ولاسيما فى الأدب كان شائعاً فى ذلك الوقت ، وبه ظهر حديث عيسى بن هشام لمحمد المولحى ، ولإبلى سطيج لحافظ إبراهيم . وأسلوب المقامة كما هو معروف فيه نثر مسجوع وشعر مصنوع .

(١) راجع مجلة أبولو ج ٣ عدد نوفمبر ص ٢٤٢ .

وعلى هذا الأسلوب أنشأ شوقي في أول حياته الأدبية مسرحيتين إحداهما ورقة الآس ، وثانيتها (داسياس) والأولى عربية تدور حول حب (النضيرة) ابنة ملك العرب لساور قائد الفرس . والثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصري لداسياس الأميرة اليونانية .

وغرضنا من هذا العرض السريع أن نقرر أن شوقي لم يبتدع المسرحية الشعرية العربية ، وليس أول من ذال الشعر العربي للمسرحية فقد سبقه في ذلك إليازجي ، كما أن البستاني^(١) . مترجم الإلياذة قد نوع كثيراً في بحور الشعر وقوافيه ، وهو يترجم تلك القصة الطويلة التي جاءت في أحد عشر ألف بيت .. وقد نشرت لأول مرة سنة ١٩٠٤ م ، وكذلك حاول بعض كتاب المسرحية على أسلوب المقامة أن يمجروا الحوار شعراً أحياناً ، وقد أفاد شوقي من هذه التجارب .

حاول شوقي وهو بعد طالب في باريس أن ينظم أولى مسرحياته على بك الكبير أو دولة المماليك ، ولكنه لم ينشرها في ذلك الوقت . وانصرف عن المسرح إلى الشعر الغنائي ، في مديح عباس ، وخدمة القصر ، بيد أنه قد تأثر بثقافته الغربية كل التأثر حينما بدأ يكتب للمسرح ، وكان من هوايته وهو في باريس ، وقد شهد ساره برنارد الممثلة الفرنسية المشهورة تمثل الروايات الخالدة . وكانت النزعة الغالبة على الأدب الفرنسي في الحقبة التي كان فيها شوقي بفرنسا هي النزعة الطبيعية القومية ممثلة في عدد لا يحصى من المسرحيات والروايات القصصية والقصائد . بيد أن شوقي اتخذ القصيدة الغنائية مجالاً للتعبير عن آرائه ، واتجه في بعض قصائده تلك الوجهة القومية ، وأغرم بوصف الطبيعة المصرية ، ولم يكتب للمسرح إلا في أخريات حياته ، وبعد أن بويع أميراً للشعراء ، وكرمه كل شعراء العربية سنة ١٩٢٨ ، وأخذ النقاد

(١) ولد سليمان البستاني سنة ١٨٤٥ وتوفي سنة ١٩٢٥ ، وابتدأ ترجمة الإلياذة سنة ١٨٨٧ وانتهى منها سنة ١٨٩٥ وكتب لها مقدمة وشرحها وعلق عليها بألف بيت من الشعر .

يحثونه على أن يكمل فنه بالأدب المسرحي ، فسكنب عدة مسرحيات تاريخية منها :
كليوباترة ومجنون ليلي ، وعنترة ، وقييز ، وعلى بك الكبير .

لم يكن من اليسير على شوفي وقد نمرس بالتعر الغنائى طوال حياته أن يبرع
في الشعر المسرحي دفعة واحدة ، ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء وبين
مقتضيات الفن المسرحي ، وهو لم يعالجه من قبل ، ولذلك نرى فنه المسرحي
يتطور بالتدرج . كان يكثر من المقطوعات التي هي من صميم التعر الغنائى في
مسرحياته الأولى . كليوباترة ، ومجنون ليلي مثلاً ، ولا سيما في مواقف الغزل ،
والثراء : والفخر ، وقد ابتدأ فنه المسرحي في أول الأمر اقتباساً ثم سار نحو
الابتكار والتجديد ، ومن منهج تركيبي إلى منهج تحليلي ، ومن منهج وصفي تتحرك
فيه الحوادث تحت تأثير الصدف ، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً
لا يمثل الحركة على المسرح ، إلى منهج تحليلي يعتمد إلى أن تعبر الشخصيات
والحوادث عن نفسها عملياً على المسرح .

لقد كان وراء شوقي في أول الأمر ماضيه في الشعر الغنائى - ووراءه كذلك
الجمهور الذي يعجب ويضطرب لهذا اللون من الشعر ، وقد ألف مسرح الشيخ
سلامة حجازي ، وسيد درويش وأضرابهما ، وكان يذهب في الغالب إلى المسرح
لا ليشهد مأساة حقيقية وإنما ليستمتع بالأغاني التي تجري على ألسنة الممثلات
ويخلق لها الحوادث خلقاً ، ولكن شوقي بجانب هذا قد قرأ كثيراً من الأدب
الفرنسي ، قرأ الأدب التقليدي ممثلاً في كورني وراسين وموليير ، وقرأ الأدب
الإبداعي لدى هيجو وشكسبير (مترجماً) ونعلم أن هيجو قد تأثر بشكسبير وأن
كلا منهما قد اتجه نحو التاريخ الأوربي الحديث والقديم . فيكتب شكسبير: هنري
الرابع ، وهنري الخامس ، وكليوباترة ، ويوليوس قيصر ، والملك لير ، ويخرج
لنا هيجو : ماري نيودور ، وكرومويل ، من تاريخ إنجلترا الحديث ، وهزفاني
من التاريخ الأسباني أثناء محكم التفتيش وغير ذلك .

وقد تأثر شوقي بكل هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوربي يتجهون إلى التاريخ

فلجأ إليه يستقى منه موضوعات مسرحياته ورأى النزعة القومية الطبيعية غالبية على المدرسة الفرنسية المعاصرة تسيرها في وجهتها ؛ وإحياء التاريخ المصرى فرعونياً أو عربياً أو إسلامياً كان يعده شوقى اتجاهاً قومياً . ورأى أن جمهوره لا يزال ميالاً إلى الغناء فأكثر من مقطوعاته الغنائية ، فضلاً عن أنه لم يستطع هو نفسه التخلص من فنه الغنائى الذى مارسه طول حياته فى قصائده ، أضف إلى كل هذا أن شوقى كان بعيداً عن حياة الشعب لأنه كان حبيساً فى قفصر من ذهب ، مقيداً بقيود القصر ، وغل الحاشية ، ولم يكن يدرى شيئاً عما يعاينه شعب مصر من مذلة وهوان وفاقة ، وإذا درى فقاما كان يحس بتلك الآلام أو يتذكرها ، وليس له بها عهد ؛ وهو الذى ولد بباب إسماعيل ، وعولج من الحول بالذهب الإبريز ، وظل يتقلب فى مطارف النعمة ، إلى آخر حياته ، ولا ريب أن بعده عن الشعب جعله لا يتجه أى وجهة واقعية أو اجتماعية فى مسرحياته اللهم إلا فى روايته الأخيرة (الست هدى) ، ونحن نعلل هذا الاتجاه الأخير بكثرة تردده على المسرح وإدراكه ما يطلبه الجمهور وما يقتضيه التنويع فى فنه ، ثم لتلك النهضة الاجتماعية الشعبية ممثلة فى الصحافة وفى المسرح .

وإذا علمنا كذلك أن شوقى كان يؤمن بالخلافة العثمانية ويدعو لها . وأنه كان يحيد وصف القصور ورجالها لانهجب أن يتجه أول أمره إلى حياة الملوك وهو أدرى بها حتى لا يزل قلبه ، أو يكبو فنه ، فهو يسير على أرض خبرها ، ويصف حياة عرفها ، وأدرك ما فيها من مؤامرات وملق ، ونفاق وجبن واستهتار وبذخ ، وفخامة وثراء طائل عريض يتمثل فى الحفلات الراقصة والموسيقى الشعبية والولائم العامة .

ولذلك نجد شوقى يحيد حين يبرز شخصيات الملوك والأمراء والمسكات ، ويقصر حين يصف الجمهور وعامة الشعب . لأنه كان فى عزلة عنه ، لم يدرس نفسيته عن كثب ، ويتعرف على فضائل الكامنة الطبيعية اللهم إلا مسرحيته الأخيرة (الست هدى) .

ولأهمية هذه المسرحية فى تطور الفن المسرحى لدى شوقى ، ولأنها الملهاة

الوحيدة التي كتبها ، وآثر فيها الشعر على النثر ، مع أنه كتب (أميرة اللنداس)
نشراً على الرغم من أنها تدور حول شاعر فحل هو (المعتمد بن عباد) ، يجدر بنا
أن نلقى نظرة عاجلة على هذه المسرحية ذات الموضوع الاجتماعي .

نعالج هذه الملهاة عيياً أخلاقياً اجتماعياً ، لا يزال شائعاً في بلادنا ، وهو
نزاحم الرجال على النساء ذوات الثراء ، فالست هدى امرأة تملك ثلاثين فداناً :
ولهذا تزوجت تسعة من الرجال الواحد بعد الآخر كلهم كان يطمع في نروتها ،
ولكن المنية تخطفتهم لذلك الواحد تلو الآخر ، وكلما مات واحد تقدم آخر ،
وبقى الأخير إذ خلفته وراءها وانتقلت إلى الدار الآخرة ؛ وقد ظن أنه قد
أصاب الثراء ، وأخذ الناس يفدون عليه مهنتين ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن
هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرب
شيئاً فبن جنونه ، وخرج من المسرح يجر ذيل الإخفاق ، وتشييعه الضحكات .

وقد اتخذ شوقي الملهاة والضحك لنقد هذا العيب الاجتماعي المتفشى في بيتنا
إلى يومنا هذا .

وكان من الصعب على شوقي أن يستعرض هذه انبجحات التسع على المسرح
ولذلك اكتفى بأن يقص خبر الثمانية الأول ، ويبرز ما في قصة الزواج الأخير
من سخف وضحك .

ولقد أجرى على لسان الست هدى في الفصل الأول وهي تحكي لصديقتها
زينب تجاربها مع هؤلاء الأزواج ، ورأيها في كل منهم ، فأول زوج مصطفى
وتقول عنه :

الست هدى :	لست ما عشت	ناسيه	لست	أسلو	حيايه
أول البخت	مصطفى	مصطفى	كان	ساريه	
حين يمشي	تظنه	نخلة	المرج	ماشيه	
مات ،	فكدت	أموت	حزنا		
ان	عمرى	عشرين	عاماً		

ثم تزوجت بعد خمس من ذارى فعلتى حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصلي منهن البنينا

وتقول الست هدى عن زوجها الرابع :

الست هدى : ولست أنسى زوجى الرابع
لا نافعاً كان ولا شافعاً

قالو أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته ما اخذت إلا عاطلاً ضائعاً
رائح أكثر الزمنا ن على الصحف متتدى
يكتب اليوم فى د اللوا ، وغدا فى د المؤيد ،
ليله أو نهاره فارغ الجيب واليسد
ويعجنى عند المباحاة قسوله بنيت فلانا ، أو هدمت فلانا
وقد يصيح المبني أوضع منزلاً وقد يصيح المهذوم أرفع شاناً
رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريبالا
ثم تزوجت بيوزباشى قر نهى كما شاء هواه وأمر
لقد وددت أنه زوج العمر

عشنا ثلاثاً ثم اقترقنا وكان عمرى عشرين عاماً
طلقنى فالتست زوجاً من ذى يرى فعلتى حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصلي منهن البنينا

ومن أزواج الست هدى فقيه البلد . وتقول عنه :

ثم اقترنت بفقيه عالم فى البلد
وكل أخو نحسين لكن فى نشاط الأمر
زينب : عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيهاً معين اليد

وكل من مر به خاطبه بسيدى
الست هدى : يرحمه الله لقد أدبني حتى عرفت كيف تخضع للسما
زينب : أنت ؟
الست هدى : أجل أدبني يسده
ورجله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟
الست هدى : رأى غباراً عالقاً ببشيتى
فقال : هذا التراب من نافذة
وهاج حتى خضت أن يقتلنى
فقلت : يهوانى ، وتلك غيرة
وقبله لم أر من غار ولا
لكنه منذ كنا ما حل عقدة كيسه
يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه
عشت مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاماً
وملت فاخترانى سواء من ذا يرى فعلتى حراماً
زينب : أجل تعيشين وتدقنين حتى تصيبى منهم البئينا

وبحسبنا هذه النماذج من مسرحية الست هدى ، فهى تدل على أن شوقي كان
يتمتع بروح فكاهية مرحة ، ظهرت سماتها فى مسرحياته السابقة ، وفى قصصه
الرمزية على لسان الحيوان ، وفى هذه المسرحية قد بلغت غايتها . وتدل كذلك على
أن شوقي كان يستطيع أن يتبسط فى شعره ويلائم بينه وبين الموضوع ، فهو هنا
يكاد يقرب من لغة التخاطب ، وكأنه غير شوقي صاحب الديباجة الرائعة والشعر
الفخم فى مآسيه .

ولقد وفق شوقي فى هذه المسرحية الفكاهة فى ظاهرها ، وإن تضمنت مأساة

أخلاقية اجتماعية فى مغزاها ، ولقد كان هدف شوقي فى معظم مسرحياته إبراز الناحية الأخلاقية والإشادة بالفضائل ، ولو أن شوقي لم تحترمه المنية ، واستمر فى تصوير مجتمعنا على هذه الطريقة لآتى بالعجب العجائب ، ولأصاب من النجاح أكثر مما أصاب فى مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا أدباً مسرحياً رفيعاً فى الملهاة ، وما كان أحوجنا إلى هذه النماذج العالية .

ولقد عيب على مسرح شوقي عدة أمور : منها عديته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة فى الشعر الغنائى العام ، وتظهر جليلة فى المسرحيات الأولى ، ولا تزول فى المسرحيات الأخيرة أنظمة الحوار التى تقترب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى ، وتطول فى أماكن الوصف والرثاء والشكوى والغزل^(١) .

ولست أدرى ما يقصده الذين يعيبون على شوقي بأنه كان يستكمل الأوزان والبحور . وأنه يتخذها من الصيغ التقليدية الشائعة فى الشعر الغنائى . لم يستطع شوقي طبعاً أن يصوغ مسرحيته بالشعر المرسل كما فعل شكسبير ، لأن الذوق العربى لم يألفه ، ولأنه أشبه بالنثر ، وقد نظم به بعض الشعراء مثل شكرى فى مستهل هذا القرن ، فلم يجد لدى جمهرة القراء قبولا ، ثم إن شوقي على الرغم من أنه قد سبق ببعض مسرحيات شعرية ، وبعض مسرحيات امتزج فيها النثر المسجوج بالشعر فإن هذه المسرحيات لم تكن النموذج القوى الذى ذلل الشعر العربى للمسرحية .

وقد كان شوقي — بحق — أول من وضع مسرحية جيدة السبك رصينه فيها شيء من الفن المسرحى ، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً ، وبذلك عد عمله هذا فتحاً جديداً ، لا سيما وقد توالى تقاحه المسرحى ، وفى كل مرة يخطون نحو السكال الفنى خطوات ، ولا يزال شوقي على الرغم من انقضاء أكثر من ثلاثين عاماً

(١) المسرحية فى شعر شوقي ص ٣٧ .

على وفاته يقف وحده في هذا الميدان وكل المحاولات تأتي بدلت للحاق به لم تكلل بالنجاح التام .

على أن شوقي له قدرة في شكسبير خير من كتب للمسرح في العالم أجمع ، وقد كان في أول أمره يقلد الأسلوب الشائع عند مؤلفي المسرح في عصره تقليداً بلغ من التقيد حداً جعل بعض النقاد فيما بعد يتساءلون : هل كان هو حقاً مؤلف التمثيليات الأولى المنسوبة إليه ^(١) ؟ ولقد بلغ شكسبير فيما بعد الذروة في فن المسرحية لما طال به العمر ، ولو لم تختتم المثية شوقي لأتى بالعجب العجائب ولا سيما وقد بدت تباشير نجاحه وإتقان فنه في آخر مسرحياته . ولو أن شوقي شغل بالمسرح منذ نشأته كما كان قد اعتزم ، ولم يتأخر نتاجه أربعين عاماً لكان له شأن آخر .

وأخيراً هل التقيد بالبحور والأوزان معيب في المسرحية ؟ ونحن نعلم أن مسافة المسرحية الفرنسية في عصرها الذهبي راسين وكورني قد تقيدا بالبحور والأوزان ، وجريا على تقاليد الأدب والشعر الفرنسي ؟ وكذلك فعل هوجر .

وإذا كان هناك من عيب أقره ، فهو أن يطول الحوار حتى يبلغ حد القصيدة فان هذا يبعث الملل ويبطئ بالحركة المسرحية ، وهذا عيب فني قد تداركه شوقي فيما بعد أو كاد .

وحسب شوقي أصلاً أنه ارتفع بالمسرحية الشعرية إلى منزلة الأدب الرفيع في وقت كثرت فيه المسرحيات النثرية باللغة العامية ، ولقد وفق شوقي في اختيار الشعر غالباً لمسرحياته على الرغم من صعوبته ، وقد كان في استطاعته أن يصوغها كلها تقرأ كما فعل في مسرحية (أميرة الأندلس) ، ولكنه شاعر فحل ، وقد رأى

(١) هذا ما نقله توفيق الحكيم في كتابه فن الادب ص ١٦٠ عن

هاريسون الناقد الانجليزى .

أن المسرحية فى الأدب الغربى لم تخلد إلا فى صيغتها الشعرية ، وأن كبار الأدباء الغربيين حتى فى العصر الإبداعى مثل (هيجو وبيرون وشيللى) قد آثروا الشعر على النثر فى كثير من مسرحياتهم ، لما يخلقه من جو خاص يضفى على المسرحية شعوراً جميلاً .

وما هو ذا أديب إنجليزى معاصر هو موم Maugham — وقد أفنى حياته يكتب للمسرح نثراً يقول : « لا يسعنى إلا أن أقرر ما أعتقد من أن المسرحية النثرية التى وقفت حياق كلها عليها سوف تموت عما قريب ، ولعل أحسن فرصة أمام الكاتب المسرحى الواقعى هى أن يشغل نفسه بما لم تستطع الخيالة أن تنجح فى إبرازه وعرضه ، ألا وهو المسرحية التى يكون فيها العمل باطنياً لا خارجياً ، ثم ملهاة الذكاء والنسكته .

وفى اعتقادى أن المسرحية قد ضلت الطريق حينما قادتنا الرغبة فى الواقعية لهجر حلبة الشعر . إن للشعر منزلة مسرحية سامية فضلاً عما يحدته النغم والوزن من الأحاسيس والافعال حين يلقى على المسرح ، فإن الشعر يخلص المسرحية من الواقعية ، ويضعها فى مستوى آخر . ويجعل من السير على الجمهور أن يبهى لنفسه حالة شعورية جديدة محبة ، وتلك هى الجاذبية المسرحية الخاصة ، (١) .

وقيل أن شوقى لم يوفق فى اختياره لبعض موضوعات مسرحياته ، ولا سيما المسرحيات التاريخية ، كما أخذوا عليه سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، ويخيل إلى أن شوقى لم يكن عاجزاً عن إخراج مسرحيات تاريخية فيها كثير من القوة ، ولا يحتاج فيها للدفاع ، كما فعل فى كليوباترة مثلاً ، فالتاريخ المصرى القديم ، والتاريخ العربى الإسلامى يزخر بالشخصيات التى سجلت بطولات ستظل أبداً الدهر موضع الإعجاب والتقدير ، ولسكنه أثر أن يطرق التاريخ عند نقط التحول فى حياة مصر

(1) Mr. Maugham The Summing up. See Dramatic Criticism by Littlewood. P. 3, 7.

في عصورها المختلفة ، حين تضعف الدولة ، ويستमित الحكم في الدفاع عن كياناتهم واستقلال بلادهم . ولا شك أن شوقي قد اختار مواطن الضعف ليظهر براعته في الدفاع عن هؤلاء الذين ظلمهم التاريخ في نظره ؛ لأن هذا التاريخ سجل على يد أعدائهم الذين قهروهم وأذاوهم ، واستمع إليه يقول في تسويغ دفاعه عن كليوباترة : « أليس المؤلف المصري إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه المملكة المصرية ، بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ أجنبي ، أبرياء إلا من العمل المستقل لمصر ورفاهيتها ، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالي الأيام ، أوليس المؤلف المصري في حل - مادام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت فيه منزل الحقائق - من إنصاف هذه المصرية المضطهدة ، ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يحرمها على الأقل سمو الغاية ونبالة المقصد ؟ أعتقد أنه ليس في حل من هذا الإنصاف فقط ، ولكنه مسئول عنه إلى أن يصل البحث الحديث في تقرير حقيقة التاريخ القديم إلى آخر مداه ، فيعز من يشاء وينذل من يشاء » (١) .

ومن العجيب أن الأستاذ سليم حسن العالم المصري الأثرى قد دافع عن كليوباترا دفاعاً مجيداً ومؤيداً دفاعه بوثائق وحجج قوية (٢) عقب الحملة التي شنّها عليها بعض من يحقدون كل الحق على شوقي لالسبب إلا أنه كان أقوى من ملك ناصية البيان الشعري في العصر الحديث (٣) .

نم إنه ليس من الضروري أن يتقيد الشاعر والكاتب المسرحي بحرفية التاريخ مادام محافظاً على الطابع العام ، وله أن يصور البطل بالصورة التي يراها من خلال

(١) انظر رواية كليوباترا ص ١٣٩ .

(٢) انظر اهرام ١٩٥٣/٣/٢٨ .

(٣) هو سلامة موسى في أخبار اليوم ١٩٥٣/٣/١٤ .

مخيلته الشعرية ، وبالمعاطفة التي تسيطر على مشاعره ، واتخذ تناول موضوع
كليونباترة غير شوق شكسبير ، ودريدون ، وشو ، وجوديل ، ومورو^(١) وكان
اكل منهم نظرة خاصة إليها .

وإذا كان من عيب يؤخذ على شوقي في مسرحية كليونباترة فهو أنه اهتم بها
الاهتمام كله ونسى الشعب ، بل أظهره بمظهر مرر (ياله من بغياء عقله في أذنيه) ولم
يتنظر الشخصية المسرحية الاصلية وطنية مخلصة متفانية إلى النهاية في سبيل قوميتها ،
واتخذ جاء بشخصية (حابي) أمين المكتبة وأجرى على لسانه بعض العبارات الوطنية
ويظهر التمرد على كليونباترة ومخازيها ، ولكنه لا يلبث أن يندى لتمرده وكرامة وطنه
بعد أن أغرته كليونباترة بهيلانة وصيفتها اليونانية ، ومنحته ضيعة بصعيد مصر
يعيش بها هو وعشيقته ، فقصت على كل ماله من وطنية وتمرد .

على أن شوقي قد أجاد في بعض الموضوعات التاريخية كل الإجابة ، وذلك حين
تعرض لشعراء مثله ، يتفهم نفسيتهم ، ويدرك مشاعرهم ، وكان من السهل عليه
أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى وإنشاء الغزل كما في مجنون ليلى
وعنترة^(٢) ، وإذا كان ثمة مأخذ على شوقي في مجنون ليلى وعنترة ، فذلك ما يبدو
من تناقض في تقييم العرف والعادة ومدى التمسك بهما ، فبينما نرى ليلى وهي المتيمة
المغرمة بقيس حين يستشيرها أبوها في الزواج تفضل ورداً التفتي على حبسها بقيس
لأن قيس شنب بها .

وتقول ذلك في يسر باون تردد أو صراح نفى يبرزه الشاعر ، وهذا ما أضعف
العقدة ، إذ بنا نرى (عبلة) في مسرحية عنترة تفضل عنترة ونرضى به زوجاً ،
مع أنه هو الآخر شبيب بها وكان عبداً وأمه أمة ، وكانت هذه التقاليد على أشدها
في الجاهلية لم يخفف منها الزمن ومجيء الإسلام كما في عهد ليلى والمجنون . وكان
مالك أبو عبلة عدواً لعنترة متمسكاً بالتقاليد بينما المهدي أبو ليلى ، رموفاً بقيس ،
محباً له .

(١) جوديل أديب فرنسي (١٥٣٢ — ١٥٧٣) .

(٢) المسرحية في شعر شوقي ص ٣٩ — ٤٠ .

فما الذى دفع شوقى إلى هذا التناقض ؟ هل كانت فروسيه عنترة وحسن بلائيه أقوى فى نظر عبلة من شعر المجنون وقوة نдалه لى لىلى ؟ .

على كل لم نشهد كذلك لىلى عبلة أى صراع ، ولا شدة هذه التقاليد ووطأتها ، بل راحت تتآمر وعنترة على الزواج ، ضاربة بهذه التقاليد عرض الحائط ؛ وإن كنا لافللس لهذا التردد على التقاليد مظاهر مسرحية .

ولم يفسر لنا شوقى هذا التناقض على كل حال ، ولست أزعم أنه كان أكثر توفيقاً وإجادة حين ترك التاريخ والتفت إلى الحياة يستمد منها صور الناس كما نراهم ونحسهم فى الحياة ، ولعل هذا التوفيق لا يرجع إلى الموضوع والانتقال من التاريخ إلى الواقع فحسب ، فاذا كانت ثمة صعوبات فى إبراز الشخصية التاريخية فإن الواقع أصعب ، بل إن من النقد من قرر : أن إحياء الماضى أسهل من تمثيل الحاضر ، ومهما كانت المسرحية تبدو طبيعية على المسرح فلا يمكن بأية حال أن تماثل واقع الحياة ، لأن شخصيات المسرحيات يتكلمون فى ذكاء ، والحوادث تقع مرتبة متوالية سريعة ، وباعداد تام أكثر مما نرى بين أيدينا ، وكل ما يستطيعه المؤلف هو أن يخلق جواً يجعل المسرحية تبدو فيه طبيعية ،^(١) ولما يرجع هذا التوفيق فى رأيه إلى تمرس المؤلف بالتأليف المسرحى ، وزيادة تجربته فى هذا الفن بتردده على المسرح كثيراً والإفادة من النقد ، واتباعه للقواعد الفنية المسرحية .

ولست أريد فى هذا المقام أن أفيض فى المفاضلة بين المسرحية التاريخية والمسرحية الواقعية ، وبحسبى أن أقول : إن المسرحية التاريخية تؤثر الشعر عادة ، لأنها تتحدث عن أشخاص خلدهم التاريخ فهم أبطال فى أى صورة من الصور ، والبطولة والعظمة من شأنها أن تقسّم على أفعال جليسة ، وحوادث عظيمة الشأن كبيرة الأثر ، وأن يكون ثمة صراع تجلى فيه هذه البطولة ، والشعر أصلح أداة لمثل هذا اللون ، وقد فطن إلى ذلك أمراء المسرح القدامى سواء أكانوا من أتباع

(1) An Introduction to Drama by, G J Newbold
Whitfield. P. 132.

المدرسة التقليدية أو الإبداعية ؛ أما المسرحية الواقعية ، فهي تؤثر النشر لأنها نتحدث عن أشخاص من أوساط الناس ، وعن مشكلات اجتماعية وأخلاقية بما يقع تحت ناظرينا كل يوم ، وتحاول أن تحكي الواقع ونقله متى استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهي تميل إلى التحليل والعمق ؛ والنشر يؤدي ذلك ويمثله أتم تمثيل .

بيد أن كثيراً من النقاد اليوم يرى أن الشعر أصلح للمسرحية ، وأن الكتاب اعتسفوا الطريق حينما حاولوا أن ينافسوا الحياة في الواقعية كما عرفت ذلك عند (موم) ، وها هو ذا ناقد فرنسي مشهور (فرنسوا مورياك) يقرر أن « الدواء الناجع في ذلك هو الكف عن منافسة الحياة والاعتراف بأن الفن كما يشير إليه الحد والتعريف مسألة عرف وهوى ، وأنه إذا لم يتمكن من بلوغ الحقيقة المعقدة المتشابهة فقد يستطيع أن يبلغ إلى طرف من الحقيقة الإنسانية كما فعل أمراء المسرح القنأى مستخدمين مع ذلك أسلوباً اصطلاحياً عليه مقررين أن تنظم المأساة شعراً ، وأن تكون من خمسة فصول . يجب أن نعترف بأن فن الرواية هو قبل كل شيء تبديل للواقع لانقل الواقع ، ومن الظاهر البين أن الروائي كلما اجتهد في ألا يضحى بشيء من تشابك الحياة وقع في مهواة الصنعة والتكلف . أفهناك شيء أكثر تعسفاً ومجانبة للواقع من تداعج الأفكار في الحوار النفساني ... ولعل ما نشاهده على المسرح يكون لنا مثالا ، فمن يوم أن عمدت الخيالة الناطقة إلى عرض أشخاص حقيقيين طبيعيين رأينا مذهب الواقعية في المسرح الحديث وعبوديته في محاكاة الحياة أكثر المذاهب دلالة على الزيف والتصنع ، حتى أصبح القوم يشعرون أن المسرح لن يتغلب على الموت إلا إذا عاد إلى ميزته الخاصة وهي الشعر ، ولا بأس أن يعرض للحقيقة البشرية ولكن بطريق الشعر ، (١) .

(١) فرانسوا مويك ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد مارس سنة ١٩٥٢ .

ولست أريد في هذا المقام أن أنعرض لفن شوقي المسرحي ، وإلى أي حد وفق ، وفي أي شيء أخفق ، فان لذلك موضعاً آخر من هذا البحث . كما أنني لأعني بما قدمت أن أدافع عن شوقي ، وإنما أعرضه كما أراه ، ولنا إليه عودة إن شاء الله .

ثم ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترسموا أخطاه في المسرحية الشعرية ، وأبرزهم عزيز أباظة الذي اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي ، ووضع بعض مسرحيات شعرية منها (قيس ولبنى) التي مثلت سنة ١٩٤٢ ، (والعباسة) التي مثلت سنة ١٩٤٥ ، وعبد الرحمن الناصر التي مثلت سنة ١٩٤٧ . وبين شوقي وعزيز أباظة كثير من أوجه الشبه ، فكل منهما قد عاش عيشة مترقة ، من بيئة ثرية ، تضطرب في محيط الطبقة العليا من الشعب ، وكل منهما قد عكف في أول أمره على الشعر الغنائي وإن كان شوقي أوسع أفقاً ، وأطول باعاً ، وأبرع قصيداً وأغور معنى ، وأسمى عبارة ، وأحكم صياغة ، وأكثر تجديداً ، على أن أباظة كان أغزر عبرة ، وأغنى عاطفة في ديوانه (أفات حائرة) الذي سفع فيه دم قلبه دموعاً تنطق بوفائه لزوجته بعد وفاتها . وثمة فرق آخر وهو أن عزيز أباظة قد أفاد من تجربة شوقي المسرحية ، فحاول جهده أن يتجنب ما وقع فيه من أخطاء ، كما أنه احتك كثيراً برجال المسرح فعرف أصوله وقواعده .

ولكن أثر شوقي فيه ظاهر واضح ، فأولى مسرحياته (قيس ولبنى) صورة أخرى لمجنون ليلي فكرة وموضوعاً ، وإن حاول أن يجعلها قريبة من واقع الحياة ، إلا أنه أخطأ في الحل الذي وضعه لها ، فجاء منافياً لحياة العرب وتقاليدهم ، إذ حاول في الفصل الخامس أن يجمع بين قيس بن الملوح وقيس بن ذريح وابن عتيق ، ولبنى وزوجها ، ويتوسط ابن ذريح وابن عتيق لدى زوج ابني حتى يطلقها وهو لها محب ، فتعود إلى حبيبها الشاعر ، وهو حل . قد يرضى عواطف الجمهور ولكنه لا يرضى البيئة التي جرت حوادث الرواية فيها وقد قام عزيز أباظة بتجربة شعرية جديدة في ميدان المسرحية ، هي إنشاء مسرحية اجتماعية شعراً ، وكان مشفقاً على نفسه من هذه التجربة ، يخشى أن يخفق الشعر في التعبير عن الموضوعات العصرية ؛ لأنه كان حتى اليوم في الأدب العربي الحديث وفقاً على التاريخ .

ولكن التجربة قد نجحت فيما أعتقد .

ولنضرب مثلاً على طريقته في الحوار وفنه المسرحي بالعباسة وقد اعتمد الشاعر في تأليفها وحبك عقدها على التاريخ والأساطير . وخلاصتها كما أوردها :
أن العباسة أخت الرشيد قد زانها الله بالعقل الراجح والجمال الباهر ، ولم يكن الرشيد يرضى أن تغيب عن مجلسه ، وكذلك كان لا يرضى أن يغيب عنه وزيره جعفر البرمكي ، فزوجها سرّاً حتى يستطيع أن يلقاها ، ولكنه اشترط عليهما عدم اللقاء إلا في مجلسه ، وألا يكون بينهما ما بين الأزواج ، حتى لا يتهم الرشيد بأنه زوج أخته الهاشمية لأعجمي ، وقد ولدت العباسة واداً من جعفر وأخفته بالبادية ، وعلمت به زيدة زوجة الرشيد ، وكانت زيدة تغار من العباسة لاستئثارها بالرشيد ، وكانت تكره جعفرأ لأنه أقنع الرشيد بأن يتولى المأمون ولاية العهد بعد ابنها الأمين . وأخذت تدبر المؤامرات الايقاع بجعفر ، وأوهمت الرشيد أن البرامكة يتآمرون عليه ويحشدون الجنود في فارس وخراسان الانتفاض عليه . وكان هرثمة بن أعين ضالماً مع زيدة ، حاقداً على البرامكة ، شأن العرب جميعاً في ذلك الحين لاستئثار الفرس بشئون الدولة . وكان هرثمة من أبرج القواد وأشدهم بأساً ، وقد اختاره الرشيد ليذهب إلى فارس ويتحقق من الإشاعات التي تدور حول البرامكة ، فجاء مؤكداً هذه الإشاعات وأوهم الرشيد أن الحشود التي حشدتها البرامكة في طوس وغيرها إنما هي للكيد له وليست لأعداء الدولة كما يزعمون .

وأتى كذلك هرثمة بأخبار يحيى الطالبي ، وهو الذي ضنه جعفر وكان عنده في بيته حتى يتصرف الرشيد في شأنه ، ولكنه سرحه . هذا ما ذكره المؤلف في الفصل الأول حيث ابتدأت خيوط المؤامرة ، وفي الثاني نجد جعفرأ يؤكد أن التسريح كان باذن من الرشيد .

وكان المؤلف بارعاً حين جمع كل هذه الأمور ليثير نفس الرشيد ضد البرامكة ، فن أشد ما يزلم السلطان أن يتآمر عليه وزراؤه الذين وثق بهم ،

ويتعاونوا مع أعدائه . وكان آل أبي طالب ينافسون العباسيين في الخلافة ، بل كانت الدعوة أول الأمر لهم حتى غلبهم عليها العباسيون ، وكان لهم أنصار كثيرون وبخاصة في فارس .

ونرى الرشيد يتودد بين البطش بالبرامكة والنفو عنهم على الرغم مما حدث ، ويتذكر الود المسمى « فليس يسيراً » وأدود ذخرته ، ولكن تردده يزول حين تقدم (ابن الهادي) وهو من الحائقين على البرامكة ، وقد أوعزت إليه زبيدة أن يخبر الرشيد بنبأ العباسية وابنها من جعفر ، وقد صورته المؤلف صورة نفسية متقنة ، فراه متردداً يتظاهر بالخوف من الإفضاء بهذا النبأ ، ويدعي أنه لم يعرف نبأ زواجها من جعفر ، ويظهر التهلل المصطنع حين يعلم بذلك ويحمد الله على طهرها ، ولكنه أدى رسالته ، فأخبر الرشيد بما أريد له أن يخبره به .

ونرى الرشيد تأخذه العزة ولكنه يتردد بعد ماسمع :

أجل ظلمناها بستر زواجها وتلك هناك العنجهية والسكير
ويتذكر نواحيه لهما ، وهنا تأتي زبيدة لتقطع كل أثر للتردد في نفسه ، وتوهمه أن هذا الابن خطر لأنه (سيضمن سيف العرب والفرس في جفن) .

ونحن نرى أن المؤلف اتكأ على الأسطورة أكثر مما اتكأ على التاريخ . وقد أخذ من المؤامرات العديدة التي حبكت ضد البرامكة حتى أودت بهم تلك التي تتعلق بالشرف العربي ، مع أنه لم يثبت تاريخياً أن الرشيد زوج العباسية من جعفر سراً وقد ذكرنا آنفاً أنه ليس من الضروري أن يتقيد المؤلف بحرفية التاريخ ما دام محافظاً فيه على الحقائق العامة .

ولاشك أن الأسطورة هنا هيأت له مادة صالحة للعقدة ، وقد أفاد منها في حبكتها :

ولنستمع الآن إلى بعض قوله في هذه المسرحية :

ابن الهادي (لهرثمة بن أعين القائد العربي) .

تقدم فنيء بالذي كنت مرسلًا لتفحص عنه

الرشيد : واذكر الحق واصدق
وكنتم أميني مذ بعثتك رائدًا وليس أمين القوم من لم يحقق
وما يوبق الإنسان مثل اجنرائه
على الحق ، فاحش الله في الناس واتق
هرثمة : قفلت مغذاً من خراسان بعدما
تنبئت ما تخفي خراسان من غدر

وكنتم بمرء قبل ذاك فهالني بواذر لم تستخف تنذر بالشر
وفي طوس أحسست انتقاضاً وقتنة
وفي همدان النكر يلحق بالنكر
وطالبني بالصدق لاشيء غيره وحذرتني سوء الأحاديث والذكر
وخوفتني ظلم البريء وإني لأضعف خلق الله عن ذلك الوزر
أتسألني ماذا شهدت : كبائرأ
ودهياء بالاطراف توشك تستشري

ومسمومة من دعوة قد تمكنت قالت عن الدر المخافت للجهر
لقد صح عندي أغلب القول عنهمو
فلم يك وهما ما انتهى لك من غدر
تنبه أمين الله للشعر واستمع
على شدة بالحزم والعزيمة البكر
الرشيد : وهل صح ما جاءت به الكتب

هرثمة : جله تبليج في أطوائه الصدق كالفجر

الرشيد : وما شأن يحيى الطالبي ؟

هرثمة : فضمر لك الحق مطبوع على البغي والنكر
يلوذ بمطواعين لا يخلفونه ويأوى إذا يأوى إلى عسكر بحر

الرشيد (في جد وحدة) أندري الذي تلقيه ؟

هرثمة : أدري به كله

الرشيد : أنقسم

هرثمة : بالبيت المحرم والسر

وهكذا يمضى عزيز أباطة في مسرحيته بهذه اللغة العذبة ، والبيان الصافي وإن كان في المسرحية بعض الهفوات يضيق نطاق البحث عن ذكرها .

وكتب أباطة مسرحية اجتماعية هي أوراق الخريف ، ثم عاد إلى التاريخ فكتب (قافلة النور) وقد تخير لها الحيرة مكاناً بعد مقتل النعمان بن المنذر ، واتخذ لها زمناً السنة السابقة للهجرة بعد أن بعث الرسول عليه الصلاة والسلام رسلاً إلى ملوك الأمم المجاورة لجزيرة العرب ندعوهم إلى الدخول في الإسلام .

والمسرحية تدور حول انتشار الدعوة الإسلامية بين أهل الحيرة . وكيف أرسلوا إلى محمد عليه الصلاة والسلام كي يرسل إليهم من ييسرهم بشئون دينهم فأرسل إليهم صحابين جليلين ، وأخذ الإسلام ينتشر في الحيرة سرّاً إلى أن علم (المنذر) قائد جيش الحيرة ، فهجم عليهم وهم في خلوة يتدارسون الدين ولكنه حين سمع القرآن دخلت بشاشة الإيمان قلبه وأخذ يجادل حتى يهتدى ، والصحابيان يجادلانه بالحسن وأخيراً هداه الله للإيمان .

وكان منذر هذا قد خطب إلى الوالى الفارسي (شهربان) ابنته (سلفراس) ، واسكنها كانت تحب (رستم) القائد الفارسي ، وقد بلغها نبأ وفاته ، فخرقت عليه ، وأخذ أبوها بعد مضي سنين يغريها بازواج من المنذر ، وكانت لها وصيفتان إحداها (حسن شاه) عربية أسلمت سرّاً ، و (حسبهار) ، وكانت حسن شاه كذلك تحبها على الزواج من المنذر . وابتدأ قلبها يلين .

وكان هناك كذلك (مهران) رئيس حرس القصر ، وكان متيها بها فلما علم بأنها على وشك الزواج من المنذر أو أنها بدأت تميل نحوه أفضى إلى والدها بأن

المنذر قد صبا عن دينه واتبع دين الإسلام ، وانضم إلى زمرة المسلمين . هنا تظهر العقدة واضحة جليلة ، وهي الصراع بين الإخلاص للدين والإخلاص للحب (سلفراس) تأتي أن تزوج المنذر لأنه غير دينه ، وإن كانت قد أخذت تحبه ، والمنذر يحب دينه حباً جماً ، ويجب (سلفراس) ويود أن تهتدى للإسلام ، وهي تأتي وتناقشه وتجاده وتخيرها وبين الدين الجديد .

وفي تلك الأثناء يكون (مهران) قد أبلغ كسرى خبر الفتنة الجديدة ، والخروج عن دين الفرس وازدياد عدد المسلمين بقيادة المنذر ، فيرسل جيشاً بقيادة رستم لتأديبهم . وجاء رستم ووجد (سلفراس) قد تحولت عن حبه ، وفوجئت به حياً بعد أن كانت قد سمعت بموته . وأراد أن يبطش وينتقم ويتسامع المسلمون بهذا فيهاجرون ويلجشون إلى بيوت المناذرة فيحمونهم ، وتزور (سلفراس) معقل المسلمين لدى المناذرة وتجدها بينهم من تعاطف ومحبة ، وتسمع القرآن . ولكنها تظل مصرة على دينها ، وإن ابتداء نوره يزحف إلى قلبها ، وتقابل المنذر هناك وتحاول أن تثنيه عن عقيدته فيأبى ، ويظهر لها تمسكه بحبها ، فتخرج إلى قصرها .

ولكن رستم يزرجه في السجن ، ويحاول أن يسعى إليها ليلا ليقتصبها فاستغيث ويعلم جميع الحرس بالفضيحة ، ويشتمز منها كبار الفرس .

ويهب المنذر حين يعلم بسجنها لنجدتها وإنقاذها من برائن رستم ، وهنا يدبر رستم مكيده للمنذر ، وكان قواد العرب قد نصحوه ألا يذهب ، وأشفقوا عليه من غدر رستم ، ولحقوه هناك ، وأراد رستم أن يطوح بهم جميعاً ، لأن الجيش العربي أبي أن يقاتل العرب المسلمين الضعاف في الحيرة ، وخشى رستم إن هو حاول فزع المسلمين بالقوة أن يتصدى له الجيش العربي . وقد أمكنه الحظ من القواد وعلى رأسهم المنذر ، وكان قد استدعى إليه (سلفراس) يحاول الاعتذار لها وإغراءها بالتوسط لدى العرب .

في تلك الأثناء كان (مهران) قد شعر بخطئه وندم على وشايته بالمسلمين ولعله

وجد أن رستم قد غلبه على أمره ، فأوحى إلى رستم بأن يستعجن بكسرى ، فأرسله إلى بلاد الفرس ليأتى بالنجاة ، ولكنه أقنع كسرى بأن يدع المسلمين وشأنهم ، وفي الوقت الذي دخل فيه بهذه الأوامر الجديدة كان رستم قد أمر بقتل المنذر فقتل ، ولكنه لم يقتل إلا بعد أن علم بأن سلفراس ووالدها قد اعتنقا الإسلام . وهنا نجد أن العقدة انحلت باعتناق سلفراس الإسلام ، بيد أن الغدر والمكيدة حالا بينها وبين حبيبها المنذر الذي اغتيل على يد أعوان رستم .

وفي نهاية المسرحية في خلافة أبي بكر نجد سلفراس قد وقفت نفسها لخدمة الدين الجديد وبث تعاليمه ، ويدخل البشير يزف إليها خبر استيلاء خالد بن الوليد على الحيرة ، وقدومه لتحياتها .

إنها كما نرى مسرحية دينية ، وأعتقد أن عزيز أباطة قد وفق في حيلتها وأفكارها وموضوعها وصياغتها توفيقاً عظيماً ، وكان الشعر طبعاً في يديه حتى في عرض المشكلات الدقيقة التي يدور حولها الجدل .

ولنستمع إلى هذا المنظر الذي أدى إلى هداية المنذر قائد جيش الحيرة وقد جاء للقبض على المسلمين والزج بهم في السجون :

منذر : هل جلسنا ! فان لي لحديثاً

سعد : هاته إننا على استعداد

« يجلسون »

منذر : قيل إن التوحيد في دينكم ذاك

عماد ١١

سعد : صدقت كل العباد

منذر : إن للخير والجمال إلها
الذي يخلق الغواية والشر
قد علمنا ، فن إله الفساد ؟
ويفشى الآثام بين العباد

ألا هان ؟ أم إله بانجيلين ؟

هذا مغزو وذلك هادى

أشجع : ما إله الفساد والشر إلا أنفس قد قبعن فى الأجساد

إن تزعها عفت . وإن جنحت للغي

مالت بالمعاجز المنقاد

نلك حرية اختيارك لا جبر ويوم الجزاء يوم المعاد

منذر (فى دهشة) : أى شىء هذا المعاد ؟

قيام الخلق

أشجع : بعد انقضائهم أجمعينا

إنه البعث والنشور

منذر (فى استخفاف) : أتغنى

عودة الغابرين والهالكينا

أشجع : هو هذا

منذر : أما استحالوا ترابا ؟

أشجع : من تراب كانوا فلم تعجبونا ؟

إن خلق الحياة أبلغ فى القدرة

من ردها . فهل تعقلونا ؟

منذر : منطق مستو . ولكن من المنطق ما ليس صادقاً أو أميناً .

بعد سكتة وتأمل ،

منذر « مستمرا » : هل عرقم محمداً ؟
 سعد (في دهشة) : قد عرفناه
 منذر : فما شرعه وما إنجيله ؟
 أهو رب عبدتموه إلاها ؟
 سعد (في صرخة) : جل ربى بل عبده ورسوله
 يشرب الماء . يطعم الزاد يغنى
 والثرى إن جرى القضاء مقيله
 هو زوج وابن وجد . وما كان
 لرب فروعه وأصوله
 منذر (في هدوء) : أيما رى موسى ؟ أكذب عيسى
 في دعاواه ؟

أشجع : بل هما أخواه
 إنه مرسل ليكمل ماقد بدءاه كذا يقول الله
 منذر . كيف ماضيه بينكم قبل هذا الأمر ؟
 سعد : كان الخزم الكريم الركين
 منذر : فبئاني أموسر هو ؟
 سعد : لا ، بل
 كان يرعى الأغنام للموسرينا

وهكذا يستمر هذا الحوار حتى ينتهى بالمنذر إلى الإسلام بعد أن سأل ماشاء
 له شكه . وبرهن على أنه يريد الإيمان عن اقتناع ، فسأل عن حال النبي قبل البعثة
 وهل كان مستهتراً ؟ هل كان مسيحياً وقرأ الإنجيل أو يهودياً قرأ التوراة ؟ ودهش
 حين عرف أنه أى لا يقرأ ولا يكتب .

أشجع : أظنك ، تدرى أنه غير كاتب أو قارى
 منذر (في دهشة) : لا نقل ذاك
 (٥ - المسرحية)

أشجع : إنه أصدق الصدق
المنذر : أما ذ ؟ أم ساخر بي وزاري
أى أمية تحلب عنها مثل تلك الفرائد الأبيكار

هذا وقد أخرج عزيز أباطة أخيراً مسرحية (قيصر) ، وهى من الموضوعات التى عولجت من قبل ويكنى أن عاجلها شكسبير ولم أطلع عليها بعد ، ولكنها تدل على أن عزيز أباطة قد ابتدأ يستمد موضوعاته خارج نطاق التاريخ العربى والإسلامى . ولست أدري إلى أى حد خالف فيها من كتبوا للمسرح عن قيصر وإلى أى حد وافقهم .

ومن الشعراء الذين ترسموا خطى شوقي كذلك محمود غنيم ، وهو سهل الديباجة فى متانة وحسن صياغة ، ومقدرة على إخضاع الشعر وترويضه ، وله عدة مسرحيات نالت الجوائز الأولى فى المسابقات التى عقدتها وزارة الشؤون منها : (المروءة المقنعة) ؛ (وغرام يزيد) وكلاهما من التاريخ العربى ولو تفرغ للمسرح لأجاد كل الإجادة .

وحوادث مسرحية (غرام يزيد) على النحو الذى أثر فى كتب التاريخ كما يأتى :

كان لعبد الله بن سلام والى العراق من قبل معاوية زوجة جمعت بين الحسن ودمنة الخلق يقال لها (أرينب بنت إسحق) وقد حدث أن نزل يزيد بن معاوية ضيفاً على ابن سلام بالكوفة فوقع نظره على أرينب وهى فى لبسة المتفضل ، فشغف بها حباً ، كاشف يزيد أباه بحبه فلم يصغ إليه بادر الأمر ، واستعان عليه بأخته رملة — وكانت أثيرة عند معاوية — فلم تنزل به حتى وعد بالاحتيال على قضاء لبانة يزيد .

أوعز معاوية إلى يزيد أن يستزير ابن سلام ، فجاء هذا إلى دمشق ثم أوفد صاحبين أبا هريرة وأبا النرداء إليه قاتلين : إن معاوية يراه كفواً لابنته رملة

فليتقدم لخطبتها . فعزل ، فرحب به معاوية ، ثم أردف قائلا : إنه سبق أن أعطى ابنته وعداً بأن تختار زوجها بنفسها ، وكان قد أوعد أن يرسلها إلى رملة أن تبدي - إذا طلب ابن سلام يدها - انفتها من بقاء أرينب في عصمته الضرة ، حتى إذا طلقها ابن سلام خاست بالعهد مخنجة بعدم وفاء ابن سلام للحالته بدليل تسريحه أرينب بدون جريرة .

نفذت رملة التي تان ابن سلام قد وقع من قلبها هذا التدبير بأحكام نازلة على أمر أبيها مخالفة صوت قلبها ، وعاد ابن سلام يجرر أذيال الخيبة مطلقا لسانه في معاوية ويزيد ، فيكون هذا الإطلاق من ناحية ، وتخوف معاوية بجانبه من ناحية أخرى سببين في إقصائه عن ولاية العراق .

أما أرينب فقد وصلها كتاب الطلاق فاسترجعت ولاذت بالصبر ، ثم جاءها صاحبان خاطبين من قبل يزيد ، واتفق إذ ذاك أن علم الحسين بن علي بتلك المكيدة ، قد يده لإفقاد ابن سلام وطلب يد أرينب ليحول بينها وبين يزيد ، ثم ليحلها لابن سلام الذي أباتها البيتوفة الكبرى .

فوضت أرينب أمرها إلى الصاحبين ليختارا لها خير الخطيبين ، فأشارا باختيار الحسين قائلين : ضعى شفتيك حيث كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يضع شفتيه .. وقد كان .

رقت حال ابن سلام بعد أن فقد زوجته وولايته ، فذهب إلى دار الحسين ابن علي يطلب صرة جواهر كان قد أودعها عند أرينب ، فيحسن استقباله ، ثم يطلب إلى أرينب أن تؤدي إليه أماته بيدها فتفعل ، ثم يردف ذلك باطلاق سراجه ، فتعود إلى كنف ابن سلام بعد أن رقت لمأساته وعرفت أنه خدع وأخطأ في حقها وتدم على خطئته ، وبذلك يعود شملهما إلى الالتئام .

ولم يخرج غنيم كثيراً عما ورد في كتب التاريخ ، ولئن أضاف بعض المناظر التي تصور العصر بحيث لم يفسد سياق المسرحية .

وقد أجاد في تصوير الشخصيات وتحليلها ، وإن جاءته العقدة واهية بعض

النبي لأن ابن سلام استسلم لإغراء يزيد بالزواج من رملة في سهولة ، ولم يطل
النساج في نفسه حين خوفه من غضب معاوية وفي ذلك توضيحية بولاية العراق .

ولكن أعم ظاهرة في المسرحية هي لغتها التي جاءت سهلة على الرغم من فصاحتها
وقد تميز غنيم البحور القصيرة ، مع موسيقية حلوة ، وحوار سريع .

والمنسجم إليه يصور يزيد بن معاوية في حوار بين جارتين من جوارى قصر
اخلافة بامتق :

أسماء : وهل سمعت النبأ الجديد ؟

سارة : ماهو ؟

أسماء : قلده ابنه يزيدا

من بعده خلافة الإسلام

سارة (مستنكرة) . يزيد ؟ هل يصلح للأحكام ؟

قد أصبحت والله قيسرية العرش موقوف على الذرية

فليحرص الله بنى أميه

أسماء : الأمر قد قوبل بالوفاق في الشام والحجاز والعراق

سارة : ألم يخالف أحد ؟

أسماء : بعض نفر ابن أبي بكر أبي وابن عمر

لكننا أصواتهم ضاعت سدى وابن الزبير والحسين هددوا

لم يستطع إغراءهم معاويه فجرد السيف لهم علانيه

وهكذا صار ولي العهد يزيد

سارة : (في تهكم) عنوان التقى والزهد

أسماء : هذا الذي فهمت به عن عمد ؟ أم تهزلين في مقام الجد ؟

(سارة) :

كلا ورأس سيدي الإمام وسبق والديه للإسلام

لكنه للصيد فى الآحام
للكأس والتدمان والمسدأ
ومنبر الأئمة الأعلام
إن يزيد بطل الغرام
له كل يوم غرام جسد
وعيش الشباب غرام وغيد
وقد يرشد الدهر غير الرشيد
فإن الحياة تفل الحديد
ودونك قصة ظي شريد

إن ابن ميسون له إعطاي
للبقر الوحش والآرام
لا للأمور الجلة الجسام
من للفقى بذلك المقام ؟
أسماء : صدقت لعمري ، فإن يزيد
ولكنها نزوات الشباب
غداً يستقيم اعوجاج الشباب
وقد يتغير وجه الحياة
سارة : دعينا من الحكم الشاردات
سارة (فى همس) :

ب بين الجوارى وبين العبيد
أرينب من مبدى ومعيد
فوا رحمتا للفؤاد العميد
نب عنه القيام وعند السجود

ألم تسمعى بحديث أريند
أسماء : بلى قد سمعت . وكلم الحديث
سارة : لقد جن كل الجنون بها
يكاد يسبح باسم أرب
أسماء (فى إعجاب) :

كقسامتها فوق ظهر الصعيد
ولو أنها خلقت من جليد
وما الغصن فى الروض حين يمد

له العذر ما خطرت قامته
جمال أرينب يسى القلوب
فما البدر فى الأفق حين يطل

سارة : وأين رآها ؟

مضى يتفقد حال الجنود
ولابن سلام سخاء وجود
لبئس الجزاء وبئس الجمود

أسماء : بأرض العراق
وقد كان ضيفاً على أهلها
سارة : أهذا جزاء المضيف الكريم !

ومن هؤلاء الشعراء : على عبد العظيم ، وقد ظهرت له (ولادة) ونالت
الجائزة الأولى التي عقدتها وزارة الشؤون ، ومن هؤلاء أحمد باكثير وظهرت
له مسرحية (قصر الودج) شعراً ، وقد حاول من قبل أن يضع مسرحيات
بالشعر المرسل على طريقة شكسبير مثل مسرحية (أختاتون) و (ففريقي) ،
ولكنه عدل عنه لأنه لا يلائم الذوق العربي .

أنواع المسرحية

١ - المأساة (التراجيديا)

١ - في الأدب القديم

يجدر بنا قبل أن نلم بأصول المسرحية أن نتعرف على أنواعها المختلفة ، فإن ذلك مما يعيننا على فهم هذه الأصول ، لأن المسرحية في رحلتها الطويلة في التاريخ قد اتخذت قوانين متباينة إلى أن وصلت إلينا .

علينا أن المصريين القدماء أول من عرف المسرحية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، في قصة إيزيس وأوزوريس وابنتهما حورس وعدوهم ست إله الظلام، وأنها ظلت تمثل إلى زمان هيرودوت أى في القرن الخامس قبل الميلاد. ولم تكن قصة ساذجة ، بل كانت ذات مغزى عظيم . وأن التمثيل كان يقوم به رجال الدين، إذ أنها كانت تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدوا ابنتهما حورس ، الذي ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذي تسبب في موت والده ، ويتمكن من إعادة أوزوريس إلى الحياة ، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة أوزوريس التي قطعت أربعين قطعة ، وفي كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية وأحياناً حقيقية. ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل، ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلو صياحه وصراخه (١) .

لقد قصد بهذا التمثيل بث الإيمان في نفوس جمهرة الشعب المصري ، حتى

(1) Sir Ernest Wallis Budge : Osiris and The Egyptian Resurrection.

يؤمن بالحياة الثانية وبالخلود ، ثم للاحتفال بأوزوريس وعودته إلى الحياة ، وهو إله الخصب والنماء ، وعودته تبعث الأمل في نفوس الفلاحين ، لقد كان أوزوريس إله الشعب والطبقة الكادحة ، بينما كان (رع) إله الطبقة العليا ، وهذا هو ما جعل تمثيل قصة أوزوريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) محبة لدى المصريين حتى ظلوا يمثلونها ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة على التوالي ، وقد كشف البحث الحديث عن وثائق تثبت هذه المسرحية ، وأن الذي كان يخرجها ويقوم بتمثيل جزء كبير منها هو (آى خرفت) ولكن على الرغم من كل هذا فإن المسرح المصرى لم يترك لنا تقاليد لتتدارسها ونعرف منها تطوره لأن المسيحية في مصر قد عفت على آثاره .

وأول من وضع لنا أسس المسرحية وحدد أنواعها الأولى أرسطو في كتابه الشعر ، بعد أن مررت المسرحية في أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التى كانت تقام للإله ديونسيوس أوباخوس . وقد قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة ومهابة . وعرف المأساة : « بأنها محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ، لاعتن طريق الحكاية والقصص . وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات ، وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التى فيها إيقاع ولحن ونشيد ، وأقصد بقولى تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ، وبعضها الآخر باستخدام النشيد (٢) » .

ويعنى أرسطو بتلوين النظم في الحوار ، وبالنشيد ما يقوله الجوقة ومن هذا التعريف الذى وضعه أرسطو للمأساة أخذت أوروبا فيما بعد قواعدها وأصولها ولا سيما في القرن السابع عشر ، كما كان للمسرح الإغريق ومسرحياته أكبر

الأثر في المسرح الأوروبي . كان المسرح في بلاد الإغريق هيكلاً إله الخصوبة ديونيسيس ، فكان مكاناً مقدساً خاصاً بالعبادة ، وكان الناس يدخلونه وملء قلوبهم الخشوع والاحترام ، ولذلك لم يسمح بأن تمثل فيه مناظر القتل والعنف ، بل كان المفروض أن تقع هذه الأمور خارج المسرح ويخبر عنها على المنصة ، وربما سمع الجمهور الصراخ والعيول آنياً من الخارج .

وكان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً يتدخل في حياة البطل ويحكم مصيره ، ولما كان القضاء والقدر قوة يخضع لها الناس ، ويخضع لها الآلهة أنفسهم ، وحكمها يبعث الرعب في النفوس ، لم يكن ثمة مجال بحال من الأحوال للمناظر المرحية والفكاهة والضحك ، لأن طابع المسرحية ومكان تمثيلها وتدخل تلك القوة الخفية في حياة البطل كانت كلها تضي على التمثيل لونا من الجد الصارم لا يسمح بشيء من هذا .

وكان عدد الممثلين قليلاً جداً ، ولكن كان بمجانهم الجوقة ووظيفتها إرشاد الجمهور ، والتعليق على ما يحدث أمامه ، ويشتركون أحياناً في تطور المسرحية ، ولكن مكانها كان بعيداً عن المسرح متوارين عن الأنظار ، وإن كان صوتهم مسموعاً للممثلين والمتفرجين على السواء ، وكان كلامهم مصحوباً بالإنشاد والموسيقى ، وكان الممثلون عادة ينطون وجوههم بأقنعة تناسب الشخصيات التي يمثلونها ، والجمهور يعرف مقدماً نهاية الرواية ، ولكنه يذهب إلى المسرح كأنه ذاهب إلى مكان عبادة ، وكانت الفصول تغير بإعلان الجوقة هذا التنخير ، فلم يكن النظارة يلحظون تغييراً في الزمان والمكان والموضوع ، وهذا ما عرف فيما بعد بقانون الوحدات الثلاث .

كانت النظارة في المسرحية الإغريقية يذهبون ليروا كيف تنتهي حياة البطل بمأساة . أما في القرون الوسطى بأوروبا فلم يكن هذا هو الذي يهم الجمهور بقدر

ما يمه معرفة الاسباب التي تؤدي إلى هذه المأساة^(١) .

ومن هذه المسرحيات المشهورة التي تمثل تقاليد المسرح الإغريقي أنتم تمثيل مأساة سوفوكليس المعروفة بـ (أوديب الملك) ، وفيها يتضح عنصر القضاء والقدر على الرغم من محاولة البطل تجنب أحكامه . وتتلخص في أن العرافين قد أنبأوا الملك (ليس) ملك ثيبة بأن ابنه سيقتله ، فاحتاط للأمر ، وبمجرد أن ولد ابنه تخلص منه بأن ألقاه على أحد الجبال البعيدة لعل الضواري تلتهمه أو يموت من الجوع والبرد وهو لا يزال لحماً غصاً ، بيد أن القدر تدخل في الأمر فقيض له أحد الرعاة يمر في الوقت المناسب لإنقاذه مع أن المكان غير مطروق . وكان هذا الراعي يعمل لدى الملك بوليبس ملك (كورنته) فقدم إليه الطفل شارحاً له كيف التقطه ، ولما كان (بوليبس) لم يعقب ولداً ، فقد تبني هذا الغلام ، وحباه كل عطفه ورعايته ، حتى شب قوياً عظيماً . ولكنه كان يحس في نفسه أن ثمة شيئاً غير طبيعي يحيط بحياته ، فذهب إلى الآلهة يستشيرها لعلها تفصح له عما يقلق بانه ، فأبأنه بأنه سيقتل والده ويتزوج أمه ، فكبرت عليه النبوءة ، ولما كان يعتقد أن بوليبس ملك كورنته الذي رباه ونشأه هو أبوه فقد آلى على نفسه ألا يعود إلى كورنته مرة ثانية لينفادي حكم القضاء والقدر ، واسكن هذا كان وسيلة لتنفيذ حكم القضاء ، لأنه ما كاد يترك مكان الآلهة في طريقه إلى حيث لا يدرى حتى قابل الملك (ليس) ملك ثيبة ، وهو لا يعرف القدر أنه أبوه الحقيقي ، وكانت مقابلاتهما في عمر ضيق ، فاختلفا على أيهما يمر أولاً ، وانتهى الأمر بأن اشتبكاً في معركة قتل فيها (ليس) ، وبذلك تحقق الشطر الأول من النبوءة .

ثم مضى في طريقه ، واستطاع أن يخلص أهل ثيبة من لعنة (سفنكس) التي وضعت لهم لغزاً ومن لم يستطيع حله قتل ، وكان هذا اللغز : ما هو الشيء الذي يمشي على أربع في الصباح ، واثنين في الظهر ، وثلاثة في المساء ؟ فلما سئل أوديب

An Introduction to Drama : by, G.J. Newbold (١)
Whitfield. p, 9 . 12.

أجاب : بأنه الإنسان ، لأنه في طفولته يحبو على أربع ، ثم يمشى على رجلين في شبيلته ، وفي شيخوخته يستعين بعصا كأنها له رجل ثالثة ، فلما علمت (سفنكس) أنه أجب الإجابة الصحيحة قتلت نفسها .

ونكريه ، آ له عرض عليه أهل ثيبة أن يتولى عرش بلادهم ، لأن ملكهم (ليس) قد اختفى بطريقة لا يعرفونها ، فقبل العرض ونزوح الملكة ، وهي أمه (جوكاستا) وهو لا يدري أنها أمه ، وبذلك تحقق الشطر الثاني من النبوءة ، وارتكب أشنع جريمتين يقترفهما لإنسان بأن قتل والده ونزوح أمه وحملت منه وأنت له بأولاد وبذلك حلت لعنة الآلهة على أهل ثيبة أجمعين ، واجتاحهم الطاعون وصاروا يبتلون إلى الآلهة لمعرفة الأسباب التي أدت إلى هذه اللعنة ويستزلون غضبها على من كان سببها ، وأخيراً اكتشف (أوديب) أمره وأنه سبب هذه اللعنة ، واستجيب دعاء الناس فعمى أوديب ، وفاض الدم غزيراً من عينيه عقاباً له على ما ارتكب من آثام .

وقد عد أرسطو مسرحية (أوديب) لسوفوكليس نموذجاً للكتابة المسرحية الشعرية ، فليس في حوارها سطر واحد يعد من فصول القول ، ويمكن حذفه ، ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفي إلا انتهزتها . وكانت العناية الكبرى فيها - كما في سائر مسرحيات سوفوكليس برسم الشخصيات وإظهار السمات الخاصة بكل منها : فكريون رجل الحاشية الأمين ، وجوكاستا الأم والزوجة ، وأوديب النبيل الشهم ، على أنه مصاب بحدة المزاج وسرعة الانفعال ، وهو عنيد متهور .

وقد صورت نهاية المسرحية (أوديب) وقد حكم على نفسه بالنفي وقضى سنين عديدة مكفوف البصر واهن القوى ، قد أضعفته الشيخوخة ، ولكن هذا الملك الذي أحنت الأحداث ظهره ، يقف في ختام المسرحية منتصب القامة حين يواجه بناته لقد استطاع العذاب أن يصني روحه وأن يسبع عليها السلام والأمان . ومع أنه مكفوف البصر فانه حارل أن يهتدى إلى حيث يحظى براحة الأبدية إلى الأرض

التي سيموت عليها ويدفن فيها دون عون من أحد . إنه لا يستهدى بأيدي البشر ،
بل يستهدى النور الذي صار ينبثق من قلبه بعد أن أظلمت عيناه ، واسمعه يقول
لذلك تسيوس الذي جاء مع بنات أوديب لإعادته من منفاه :

سأخبرك يا ابن أجيوس .

بما يحبته القدر لهذه المدينة .

التي استعلت على الحدثان .

أما أنا وإن حرمت بدأ تهديني السبيل .

فاني سأكشف عن البقعة التي يجب أن تشهد عماقي .

فالي هذا المكان أشخص الآن : إن رسالة من السماء .

تتعلجنى فيها بنا الآن .

وعليكم يا بناتي بدوركن أن تسرن في أعقابى .

نأملن إني أقتادكن .

كما كنتن تفدن أباكن ... هيا بنا .

كلا لا تلسننى ، واطركنى لنفسى .

أبحث عن هذه التربة ، عن القبر .

الذي قدر أن يكون مشواى .

أيها النور -- أيها الظلام -- لقد كنت يوما تهدينى .

أما الآن فلن تلسك أطرافى .

فلقد أخذت أتسلل في الطريق .

لاخفى نهاية حياتى في العالم الآخر .

وأنتم يا أعز الأصحاب ، بأرضكم وأنباكم .

أدعو لكم جميعاً بالسعادة .

وفي سعادتم التي يحذوها الطائر الميمون أبداً .
اذكروني - اذكروا ميتكم .

وعلى هذا المتوال في نسج المأساة سار سوفوكليس فألف مأساة (أنتيجونا)
التي يلعب فيها القضاء والقدر عنصراً هاماً ، وتتلخص في : أنه كان لأنتيجونا ابنة
ملك ثيبة (أوديب) أخ قد جرد جيشاً لمحاربة بلده ، ولقي حتفه وهو يحارب
فأمر (كريون) ملك ثيبة بعد أوديب أن تبقى جثته في العراء نهبا للوحوش
والجوارح ، فعز على أخته أنتيجونا هذا المصير واحتالت حتى وصلت إلى الجثة
فوارتها التراب ، بيد أن فعلتها أثارت غضب الملك ، فأمر بأن تدفن حية ، وكانت
خطيبة ابنه الوحيد (هيمون) كما أمر بأن نضل جثة أخيها في العراء كما كانت ثم أدرك
خطأه وتجنه عليها وتشدده في العقوبة حين لامه أحد الكهنة ، فأمر بدفن الجثة ،
وسارع إلى القبر الذي أمر بأن توضع فيه أنتيجونا حية ، فاذا هي قد خنقت
نفسها فيه بيديها ، وإذا بابنه خطيبها ووحيدده قد اقتحر على حافة القبر حزنا عليها
ولما علت أمه الملكة بذلك ضربت نفسها بمدية فانت ، ويعود كريون إلى المسرح
فيعلم بوفاة زوجته بعد أن شهد مصرع ابنه .

وكم كنت أود أن أنقل إحدى هاتين المسرحيتين إلى القراء ، ولكن المقام
يضيق عن ذلك ، وبحسبي أن لخصتهما لأعطي فكرة عن موضوع المسرحية
الإغريقية كما دبجها يراع سوفوكليس خير من كتب هذا اللون لدى قدماء الإغريق :
ولذلك نرى أن موضوع (أوديب الملك) هو الصراع بين البطل وبين صولة
القضاء والقدر ، وأن موضوع (أنتيجونا) هو الصراع بين البطلة وبين القانون
الظالم ، وتعسف الحاكم ، والتقاليد البالية ، وقد لخصت الجسوقة الغاية الخلقية
في رواية (أنتيجونا) مختصرة هذه المأساة بقولها :

« إن الحكمة لأول يتابع السعادة ، لا ينبغي أن تقصر في تقوى الآلهة ، إن
صلف المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجرع عليهم من الشر ، ولكنهم لا يتعلمون إلا بعد

قوات الوقت وتقدم السن ،^(١) .

ومن شعراء اليونان الذين خطوا بالمأساة خطوات إلى الأمام من حيث تنوع الموضوع ، واختيار الشخصيات ، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية حتى ذلك الذي يدور بين الآلهة بعضهم وبعض ، ذلك هو (يوريبيدس) .

أما من حيث الموضوع فقد اختار عاطفة الحب محوراً لمسرحياته ، ولم يكن قد طرقها كتاب المسرحية الإغريقية من قبل ، وعاطفة الحب عاطفة إنسانية عامة وقد تجلت براعة (يوريبيدس) في دقة تحليله ، للشخصية الإنسانية وبخاصة شخصيات النساء ، وفي فهمه لأحوال المرأة ودوافعها النفسية ، وهو بإيثاره موضوع الحب قد جعل مسرحياته لا تعتمد على الدين اليوناني كما فعل من سبقه ، وبهذا صار قريباً إلى قلوب الأوروبيين أكثر من سواه ولعله أثر هذا الموضوع الإنساني وترك الموضوعات الدينية لأنه كان يشك في الآلهة ويرى في الأساطير الدينية ما ينافي الأخلاق ، ولأنها نسب إلى الآلهة أعمالاً وأقوالاً لا تليق بهم ، فان كانت الأساطير صادقة فالآلهة فاسدون ، وإن كانت كاذبة انهارت الديانة الإغريقية . وأما من حيث اختيار الشخصيات فقد حرص ألا يكون البطل من الاختيار الذين ينقلون من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا ارحمة بل يثير الاشمئزاز ، والخوف أو الرحمة شرط من غايات المأساة كما تبين لك في تعريف أرسطو) ، ولا أن يكون من الأشرار المستقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة) ، وإنما كان يختاره في منزلة بين هاتين المنزلتين ، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى في هوة الشقاء ، لالؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه^(٢) ، وكان يتجنب الحل المزدوج للمأساة .

وقد أثنى أرسطو على (يوريبيدس) ودافع عنه أمام هؤلاء الذين نفسوا

(١) من ترجمته طه حسين .

(٢) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٥ .

عليه مكانته الأدبية فقال : « لهذا يخطئ الذين يتقنون » (يوريبيدس) حينما يأخذون عليه أن يسير على هذا النمط في مآسيه ، فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة ، والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا ، وهناك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسى التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها ولهذا أضحى (يوريبيدس) — وإن فاته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني — أبرز الشعراء في تأليف المآسى (١) .

ومن أشهر مآسيه (ميديا) الساحرة التي عشقت (جبسن) وكانت أميرة من (كولشيس) إلى الشرق من البحر الأسود ، ولما عشقت جبسن بكل جوارحها عاوتته في الحصول على الجرة الذهبية ثم تزوجته ، وحاولت قتل عمه بيلياس حتى تنصب زوجها ملكاً بدلاً منه ولكنها تفشل ويفر جبسن وميسديا وأولادهما إلى المنفى ، ثم غدر بها وتزوج من الابنة الوحيدة لملك (كورنثة) فانتقم من شر انتقام بأن قتلت زوجها ، ثم قتلت أولادها منه ، وطارقت في عربة مجنحة . وقد استمد (يوريبيدس) القصة من الأساطير القديمة بيد أنه خلع عليها من فنه ، وأجرى من الكلام على لسان تلك الساحرة ما أفصح عن عواطفها الشائرة وأظهرها بمظهر المرأة التي كويت بنار الحب وتعذبت أشد العذاب حتى لتحس بأنها إحدى هؤلاء النسوة اللاتي يصادفنك في الحياة .

إنها مأساة رائعة أن نضحى امرأة بفلذات أكبادها انتقاماً لحبها ، ولكن (يوريبيدس) صور في مهارة هذا الصراع بين عاطفة الأمومة والرغبة في الانتقام وذلك حين وقعت عينها على أبنائها قبل أن تصرعهم فتنفجر باكياً ونقول :

« أواه كم لقلبي الكبير فيكم يا بني من أمل عريض ، فأتم آمالي إذا مادم المشيب ، وبأيديكم العزيزة ستلفون كفى حول جثمانى حين أرقد جثة باردة » .

بيد أن هذه العاطفة الرقيقة ، وهذه الشفقة الطبيعية ؛ سرعان ما تجتاحها الرغبة

العارمة في الانتقام حين يقرع سمها أن مادبرته لابنة الملك زوجة حبيبها قد وقع، وأن الموت قد اغتالها ، فتصمم على أن تورد أبناءها موارد الحنوف وكان (جيسن) قد علم بما اعتزمته تلك الساحرة التي اجتشت من قلبها الرحمة ، فأسرع إلى أبنائه لعله ينقذهم من مخالب المنية ، وأخذ يطرق باب دارها طرقات عنيفاً حتى ليكاد يدك البناء دكا ، ولكن القضاء حم ، وظهرت ميديا في عربة زحراها وحريش بمحنة وعلى سطحها رصت جثث أطفالها ، ولما أبصرت جيسن رمقته بعين محنة يفيض منها المقت ، وتنبأت له بأشنع مصير قاتلة : أما أنت فانظر ! إن الموت يدنو منك ليطبق عليك .

وقد برع يوريبيدس في تصوير هاتين الشخصيتين غير المتوائمتين : ميديا وجيسن . كان جيسن على استعداد دائماً لقبول نتائج أى جريمة تقتربها زوجته من أجله ، غير أنه لا يستطيع مطلقاً أن يقبل أى اشتراك في المسؤولية عن هذه الجريمة . وحب لميديا كان نزوة ، ورغبة جسدية فلم تكن علاقته بها علاقة زواج حقيقى ، أما هي فهي البربرية التي منحت كيانها كله للرجل الذي تحب . فاذا قتل هذا الحب كرهته كرهاً لا يقل ضراوة عن حبها ، وإذا كانت قد ارتجفت من فكرة قتل أبنائها فقد رأت أنه لا بد من الإقدام على هذه النضحية تكفيراً عما تعرضت له من الخيانة ، ولكي نفجع جيسن في أعز شيء لديه .

كان يوريبيدس يعتقد اعتقاداً جازماً أن العقاب لا مندوحة عنه للقصاص من الخطيئة ، فالإثم دين على الآثم ، ولا بد من الحساب ليتم الدين الوفاء ، ولا عبرة بعد ذلك إن جاء العقاب أخف من الجرم أو أشد وأقسى .

٢ — المأساة الانباعية (الكلاسيكية) :

كانت المسرحية الإغريقية بنوعها المأساة والمهابة نموذجاً لأديان الرومان ، يقتفون آثارها ، وينسجون على منوالها ، ويحافظون على قوانينها وقواعدها ، بيد أن التاريخ لم يحتفظ لنا بكثير من المآسي الرومانية اللهم إلا بعض مآسي (سنكا) وهي مآس أبعد ما تكون عن الجودة ، ولا يعرف التاريخ (سنكا) من :

كتاب المأساة ، وإنما يعرفونه فيلسوفاً يعتنق المذهب الرواقى ، وأستاذاً مريباً لطاغية الرومان (نيرون)^(١) .

وهذه المأسى التى خلفها (سنكا)^(٢) واحتفظ بها التاريخ تضعف فيها روح المأساة ، ونقصها فخامة النغم والعبارة . وهى مملوءة بالفظائع والمناظر الوحشية الدموية التى كان يطرب لها الرومان كل الضرب . وفيها يظهر أثر (يوربيدس) واضحاً جلياً ، كما أنها بنيت عن عصر أفل عظيمة وقوة من تلك العصور التى ألفت فيها المسرحية الإغريقية ، وأقل نبلا فى الأخلاق والأغراض من مأسى الإغريق . ومع كل هذا فأثر (سنكا) فى المسرح الأوروبى عظيم سواء فى إنجلترا أو فرنسا ، وذلك لأن اللغة اللاتينية بعد عصر النهضة كانت لغة العلم والأدب والكنيسة ، وبذلك كانت أكثر شيوعاً من اللغة الإغريقية فعرف الأوربيون الإغريق أول الأمر عن طريق اللغة اللاتينية^(٣) ثم استطاعوا بعد ذلك أن يتعرفوا عليهم مباشرة ، وظهر أثرهم واضحاً فى فرنسا إبان القرن السابع عشر أى فى عصر لويس الرابع عشر الذى اتحدت فيه فرنسا تحت سيطرة ملك قوى تملك زمام الأمور كلها فى يديه ، ودفع ببلاده نحو القوة والمجد ، ورعى الأدب والفنون ، وأسس الأكاديمية العلمية الفرنسية لتنهض بهما .

واستطاع الفرنسيون أن ينشئوا فى مدى ثلاثين سنة (١٦٣٠ — ١٦٦٠) مذهباً أدبياً مفصلاً هو الذى عرف فيما بعد بالمذهب الانباعى (الكلاسيكى) ، ويعتبر (يوالو) الناقد الفرنسى مشرح هذه المدرسة ، وجامع دستورها فى كتابه (فن الشعر) L'Art Poétique^(٤) ونجمل القواعد التى انبعتها هذه المدرسة فيما يلى :

(١) قصة الأدب فى العالم ج ١ ص ٢٨٩ .

(٢) ٦١ ق م — ٣٠ ق م .

(٣) British Drama by, A. Nicoll. p. 19 - 17 See also (٢) Modern English Lit p. 48.

Petite Histoire des Grandes Doctorines Littéraires (٤) en France. Par, Philippe Van Tieghem. p. 29 - 33.

(٦ — المسرحية)

١ — محاكاة القدماء ولا سيما الإغريق في طريقتهم الأدبية ، لما وقر في نفوسهم من جمال فنهم ونضيبه ، وحببتهم في ذلك مستفاعة من أرسطو في كتابه فن الشعر الذي يقرر فيه أن الفن تقليد للطبيعة حيث يقول : « يبدو أن الشعر نشأ عن سببين : هما طبيعي ، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية . كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ، والشاهد على هذا ما يجري في الواقع ، فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذمشاهدها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف ، وسبب آخر هو أن التعلم لذيد . . فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه » (١) فالسبب الأول كما نرى يفسر الإبداع الشعري ، والسبب الثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .

يبد أن المدرسة الانباعية الفرنسية لم تلجأ إلى تقليد الطبيعة مباشرة ؛ لأن الطبيعة لا تستطيع أن تقدم إلينا نماذج متوازنة كاملة ، وإنما وجدوا النماذج الطبيعية الكاملة فيما أثر عند القدماء ، ورأوا أنهم باحتذائهم تلك النماذج يتوصلون إلى تمثيل الطبيعة (٢) ولكن هل كل ما أثر عن القدماء جيد يستحق أن يكون نموذجاً ؟ هنا يقول (دوبنيك) : « لا أوصي بمحاكاة القدامى إلا في الأمور التي وفقوا إلى صنعها وإتقانها بذوق وعقل » .

وبذلك وضع دوبنيك قاعدة جديدة وهي أن العقل والتقليد متلازمان متعاونان وقد كانا كذلك في الأدباء الانباعيين (٣) .

ولهم في تقليد القدماء حجة يوردونها : وهي أن هؤلاء القدماء هم أمراء

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ١٢ .

(٢) Van Tieghem : p. 34.

(٣) Ibide : p. 34.

الفن الذين بلغوا به غاية الذروة ، ولم يستطع الزمن أن يعفى على آثارهم أو يتخفف من مخاسنها (١) .

٢ — ومن القواعد التي اتبعتها تلك المدرسة ودافعت عنها تفضيل الصنعة على العبقرية ، ويعنون بالصنعة الإلمام بمجموعة القواعد التي تؤدي بالآثر الأدبي إلى السكال ، ويعنون بالعبقرية ما في الإنسان من مرهبة طبيعية ، ويقول هاردي الفرنسي بلسان عصره (١٥٨٠ — ١٦٢١) : « إن الذي يظن أن في الميل وحده ما يخلق منه شاعراً دون أن يتزود بعلم يكشف له القواعد والأصول فقد حاد عن جادة الصواب ، (٢) :

٣ — عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الطبيعية ، والاهتمام بالإنسان ، بيد أنهم لم يبحثوا مشكلة الإنسان من حيث خلقه ومحنه ومصيره ، بل آثروا البحث في النفس الإنسانية من حيث طبيعتها وأهواؤها ، ويدافع عن هذا الاتجاه أحد نقاد هذا العصر Saint — Evremont بقوله : « لا يكون للحديث الذي يساق إلينا عن العابات والأنهار والمروج والبراري والرياضة ، إلا أثر فائر في نفوسنا ، إذا لم يتسم بالجدة والطرافة ، أما ما يمت للإنسانية بصلات من ميل ، وحنان ، وعاطفة ، فسرعان ما تبهيه له الطبيعة مكاناً في أفئدتنا ؛ لأن الطبيعة التي أبدعته ، لا تختلف عن الطبيعة التي تقبلته ، فما أيسر ما يتقبله السامع حين يلفظه القائل ، (٣) .

٤ — إذاً كان المبدأ الثالث لهذه المدرسة هو دراسة النفس الإنسانية ، والنعمق في معرفة طبيعتها وميولها ، وقد تأثرت هذه المدرسة حين اتخذت هذا المبدأ بديكارت في كتابه (بحث في الأهواء) (٤) ، وقد كان من رواد هذه المدرسة وواضعي قواعدها .

(١) Ibid p. 9. 7, 34.

(٢) Van Tieghem. p, 46,

(٣) Van Tieghem. p. 38 - 39.

(٤) راجع قصة الفلسفة الحديثة ج ١ (ديكارت) .

هـ — الدعوة إلى سيطرة العقل ، وتحكمه في كل الفنون ، أى أن نحد في آدابنا من الخيال ، وننقاد للمنطق فحسب ، ولا نجعل للعواطف مجالاً للظهور ، وبذلك كان همهم البحث عن الحقيقة الفنية ، بينما سيطرت الحقيقة الفلسفية على أدباء القرن الثامن عشر ، وفي القرن التاسع عشر سيطرت الحقيقة العلمية على رجال المدرسة الطبيعية .

وقد نظرت هذه الدعوة إلى تحكيم العقل في كل شيء ، وكبت العاطفة ومنعها من الظهور حتى صارت الالفاظ وحدها هي التي تحمل إليك المعاني مجردة من التشبيه والجاز والاستعارة والكناية مما يلجأ إليه الخيال ، مع العلم أن الأديب يلجأ إلى هذه الأمور في تصوير الحقيقة ليقربها إلى الأذهان ويوضحها باختصار جميل يوفر على القارئ كثيراً من العناء والجهد في تمثيلها وفهمها . ثم إن الخيال بالإضافة إلى فائدته تلك في خدمة الحقيقة زينة مقبولة إذا عرف الأديب كيف يستعين به بقصد وانزان . وقد حث أرسطو — الذي أخذوا عنه أصول المسرحية وقواعدها — على استعمال المجاز في فصل طويل يقول في آخره : « وأهم من هذا كله البراعة في المجازات ، لأنها ليست مما تتلقاه عن غيرنا ، بل هي آية المواهب الطبيعية لأن الإجابة في المجازات معناها الإجابة في إدراك الأشياء^(١) ، ويقصد أرسطو بالمجاز الخيال بصفة عامة .

٦ — ومن مميزات تلك المدرسة تجريد الأدب أى أنه أدب موضوعي لا ذاتي . ومثل هذا النوع من الأدب يتطلب أمرين : أولهما العكوف على النفوس البشرية ودراسة دراسة عميقة ، وتفهمها تمام الفهم على الرغم من اختلاف أنواعها ونزعاتها ورغباتها ، وثانيهما : الفناء المطلق في الشخصيات التي يراد إبرازها .

وقد اقتفوا في هذا المبدأ تعاليم أستاذهم أرسطو حين أتى على هوميروس

(١) كتاب الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

وفضله على بقية الشعراء لأنه الوحيد الذى يجرد الأدب ولا يمزج بأفكار الخاصة فى ثنايا الشعر حيث يقول : « ومن بين المناقب التى تجعل هوميروس خليقاً بالثناء عليه أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذى لا يجمل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ؛ لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً ، أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم فى كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ، ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلقه ، أعنى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين (١) . »

وأرسطو يعنى أن الشعر محاكاة للأحياء والطبيعة كلها ولما كان كذلك وجب على الشاعر أن يدع هذه الأشياء تتحدث بنفسها ، لا أن يتحدث هو عن نفسه وإلا بطلت المحاكاة .

ولا ريب أن تجريد الأدب أمر عسير كل العسر ، فلا يستطيع أديب مهما بلغ من المقدرة على كبح جماح عواطفه وآرائه الخاصة أن يجرد نفسه من العاطفة ، ولا أن يوحى بفكرته الخاصة فى الحياة وفى المجتمع على لسان أبطاله ولا أن يصورهم حسب ميوله ونزعاته ، وحتى أدباء المدرسة الانباعية فى أوج عظمتهم لم يستطيعوا أن يلتزموا هذه الموضوعية التزاماً تاماً ، بل غلب على كل منهم طابع خاص حتى قال النقاد : إن قراءة إحدى مسرحيات كورنى تغنى عن قراءة سواها ، لأن كل مسرحياته تشابه فكرة وفهماً وطبيعة وشخصيات ، وكذلك الأمر فى راسين وهوليير . بل إنك ترى (كورنى) فى رواية (السيد) يجرى على ألسنة بعض شخصياته ما لا تحتمله عقليتهم فتشعر حين يتقابل الفتى والفتاة بأنك أمام محامين لا أمام عاشقين ، وكأن كورنى نفسه هو الذى يتولى خطة الدفاع والهجوم عن أبطاله ويبدل فى ذلك أقصى ما عنده من علم وفهم ودراية ، وهذا كله خروج من تجريد الأدب .

وعلى العكس من ذلك شكسبير فستجد في كل تمثيلية جانباً جديداً كان خافياً عليك من جوانب إبداعه ، وستجد القدرة الخارقة على تنوع الموضوع والأسلوب ، وستسمع صوت أبطاله عالياً بحيث لا تصافح أذنك نبرة واحدة من نبراته هو وستجد الحياء الأدبي بادياً لأنه ليس له فلسفة يستخدم أشخاصه للتعبير عنها ، ولا تستطيع أن تصفه بالعظمة كما تصف كورنى لأن الطابع الغالب على أبطاله العظمة ، لا بالوداعة والرقّة كراسين ، لأن الغالب على أبطاله الوداعة ، فشكسبير يفخم ويلطف ويسمو ويسخف ، ويمجد ويهزل ، ولا يخلص في مسرحياته إلى مغزى لينتهى إلى كل مغزى ، كالحياة فيها ألف عبرة وعبرة ، ويتقصر كل صفة لثلاث تغلب عليه صفة ؛ إذ أنه يقنى في أشخاصه ليتكلموا بألسنتهم لا بلسانه وليشعروا بقلوبهم لا بقلبه وهذا سر عظمته (١) .

إن معنى تجريد الأدب في المذهب الاتباعي أن يغمض الشاعر عينيه ويصم أذنيه عما يدور حوله في الخارج ، ولا يسمع لهواجس نفسه ، ورغبات فؤاده ، ونداءات فكره ، ويحصر نفسه في دائرة أشخاصه القليلين ، يغوص إلى أعماق نفوسهم ، ليستخرج مكنوناتها ، ويترجم خلاصات مشاعرهم ، وهذا طبعاً يؤدي إلى إطالة مناجاتهم لأنهم ، وإلى قلة الحركة على المسرح ، وعدم التنوع في المسرحيات ، سواء في موضوعها أو شخصياتهم ، وهناك راسين الذي حرص كل الحرص على تعاليم هذه المدرسة كأنه قطار يسير على قضبان حديدية ترى في كل مسرحية من مسرحياته مشكلة غرامية ، وتكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورة واحدة ، فثخص يحب شخصاً لا يبادله الحب ، لأنه يحب ثالثاً ، وما يتبع ذلك الموقف العاطفي المحقد هو موضوع الرواية (٢) ، وقد أجمل الأعشى هذه الصورة على طريقة العرب في الإيجاز في قوله :

(١) الأدب الفرنسي في عصره الذهبي لحسب الحلوى ص ٨٨ .

(٢) قصة الأدباء في العالم ج ٢ ص ٣١٣ .

علقتها عرضاً من بعد ما علقت غيرى وعلق أخرى ذلك الرجل

وقد استطاعت عقلية راسين أن تخلق من هذا البيت مسرحيات عديدة وتصور هذه المشكلة كما تقع في الحياة، وشخصياته كلها يغلب عليها طابع واحد هو العناد، وشدة العاطفة مثل هرميون في أندروماك^(١).

٧ — ومن مميزات هذه المدرسة الانباعية عمومية الأدب فهم يعتمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فأبطال كورنى مثل عليا في البطولة، وعشاق راسين مثل عليا في الحب، والبخيل لدى موليير ليس شخصاً بعينه، ولكنّه مثل مبالغ فيه لأي بخيل في العالم.

وهذا التعميم في الأدب وفي تصوير الشخصيات يفقدها كثيراً من الحياة، لأنك تراهم فلانحس أنك تعرفهم أو أنك قابلتهم، أو من الممكن أن يوجدوا ولعل أكبر عيب في الأدب الفرنسي هو هذا التعميم وتصور النماذج البشرية بدلاً من تصوير الأفراد، فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحيات راسين ووضعت مكانها الألفاظ الدالة على الأنواع فقلت بدل زيد وعمرو وهند ومحب، و«أم، و«طاغية»، وما إلى ذلك لما تبدل في الرواية شيء لأن زيداً وعمراً وهنداً لم يكونوا عند الشاعر أفراداً لهم خصائصهم الجزئية المميزة لهم دون سائر الأفراد بل كانوا رموزاً لنماذج وأنواع^(٢).

وهذا التعميم يجعل الأديب لا يهتم باللون المحلي، والطابع الشخصي أو التاريخي لأنهم عنوا كل العناية بالعناصر الثابتة في الإنسان، وأهملوا كل ما عداه، ولقد كان هذا طبعاً عاملاً من عوامل انتشار مسرحياتهم وذيوعها، ولكنّه أفقدها كثيراً من الحياة.

(١) Dramatic Criticism. p. 198.

(٢) قصة الأدب في العالم ج ٢ ص ٣١٤ — ٣١٥.

إن الشاعر مهما أوتي من القوة والبيان لا يستطيع أن ينقلنا إلى جو الحوادث الحقيقي بمجرد عرضه شخصيات الأبطال ومشكلاتهم ، بل عليه أن يعطى كل بطل سماته الخاصة به ، وكل قطر وجنس ما يخصه من عادات وتقاليد وطابع يميزه عن سواه ، ولا شك أن اللون المحلى له أكبر الأثر في تفهم الحوادث وفي جاذبية المسرحية ، فالأثاث والرياش ، والأزياء والمناظر هي التي تخلق الجو الملائم ، وتمهد لأبطال القصة وحوادثها سبيل الظهور . والبخيل تمثله على المسرح مظاهر ثيابه ، وطريقة طعامه وشرابه أكثر مما تمثله أقواله وأعماله ، والمريض بالوهم تمثله الثياب الكثيرة التي يتدثر بها والحيلة العظيمة التي يتخذها مثلما تمثله كلماته . ولا شك أن الجمع بين اللون المحلى وبين العناصر الأصلية في الإنسان غاية مثلى ، ولم تتحقق إلا على يد عدد قليل جداً من عباقرة الأدباء أمثال شكسبير وهو مبرور .

هذه هي أهم مبادئ المدرسة الانباعية ، وقد لخصها الأستاذ هارفورد موانزاً بينها وبين المدرسة الإبداعية في جملتين ، وذلك حيث يقول : تضع المدرسة التقليدية أمام الخيلة الطليقة منطقة حاداً وأمام الأمور الخفية الأمور الواضحة ، وأمام تنوع الطبيعة الغفل قيود الفن المنتقى ، وأمام العاطفة المكرمة الطويلة المدى عاطفة مقيدة مزدراة ، ومن جهة أخرى تشهر المدرسة الإبداعية سجايا شباب الأمة البارزة : بخيلة متألفة لا هدف لها ، ورعب من المجهول ، ولذة شغوف غير نقادة في الطبيعة الغنية . وجدل شديد وحزن عنيف ، وانطلاق حرسريع للدموع والبسمات ، (١) .

لقد كان شعار المدرسة الانباعية : نظام ، وانسجام ، وكبح ، وحسن إدراك . وشعار المدرسة الإبداعية : تنويع ، وتعارض ، وحرية ، وخيال . وكان الخطر من جهة المدرسة الانباعية أن ينحط النظام إلى اطراد ، والانسجام إلى آلية صماء ، والكبح إلى حقارة دائمة ، وحسن الإدراك إلى قوالب محفوظة ، ومن جهة

المدرسة الإبداعية أن يدع التنوع مكانه للتطبيع، والتعارض للعناد، والحرية للتحلل، والخيال للنظرات الشاذة المعوجة. ويجنح الشعر الانبعاثي في الأيدي الرخوة المضطربة إلى أن يصير كثيباً، آلياً، مملاً، بالغ الغاية في التفاهة، والشعر الانبعاثي إلى أن يصير عسير التداول، مخبولا، صاخباً، سوفياً. لا انسجام فيه^(١).

ولقد حمل الشاعر الإنجليزي الإبداعى كيتس Keats على هذه المدرسة الانبعاثية حملة شعواء، وندد بالناقد الفرنسى « بوالوى »، ورماهم بالعقم والجذب والعنى عن جمال الطبيعة، وأنهم حصروا أنفسهم فى دائرة ضيقة، وقوانين صارمة وأنهم أصبحوا آليين لا حياة فى شعرهم ولا جمال وذلك حيث يقول :

يا ذوى الأرواح السكتية المظلمة
رياح السماء تخفق، والمحيط يطوى

أمواجه المتجمعة، أنتم لا تشعرون، والزرقه

قد كشفت عن صدرها الأبدى^١، وندى

ليلة الصيف لا يزال يتجمع ليجمع

الصباح نفيساً . استيقظ الجمال

فلماذا لا تستيقظون؟ ولكنكم كنتم أمواتاً

إزاء ما لا تعرفون، وتزوجتم القوانين

الصارمة المحددة بالمسطرة الملعونة .

والدائرة الحقيرة وخرجتم مدرسة

من الأغبياء لتمهد وفرص وتقص وتسوى

وتسكده، فجاء شعرهم متشابهاً كأنه عسمى يعقوب المعلومة .

لقد كان العمل سهلاً، إذ لبس أ'ف من الصناعات اليدويين

(١) المصدر السابق .

قناع الشعر . يأبى الجليل الفاسق الشقى ، يامن
رمى بالكفر المطرب المبدع من غير أن يعلم . كلا لقد راحوا
يحملون مثالا معدماً كسيحاً ، يمزأ
بشعار غاية في الهزال هو اسم (پوالو)^(١)

أجل ! إذا رأينا هذه المرارة والقسوة من جانب الإبداعيين ، فان للاتباعيين
نقداً مرأ الحركة الإبداعية ، بيد أننا لسنا في سبيل المفاضلة بين المدرستين وإنما
هنا هو إبراز خصائص المدرسة الاتباعية ، ولعلها قد وضحت كل الوضوح .
هى مدرسة نعتى بتقليد القداماء ، وتنزههم عن الخطأ ، وتدعو إلى تقليدهم ، وهى
مدرسة تدعو إلى الصنعة وتثقيد بالقوانين والمناهج المحدودة الضيقة وتنكر
للعواطف والخيال ، ولا تقدر إلا المنطق الجاف ، وهى مدرسة تدعو إلى
موضوعية الأدب وتعميمه ، فلا تهتم بالفرد ولو كان الشاعر نفسه .

وقد طبقوا هذا القانون الصارم واتبعوه بغاية الدقة فى المسرحية مأساة
وملهاة .

ويتميز المسرح الاتباعى بأمور نشأت من تطبيق هذه القوانين أهمها :

١ — التزام قانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ،
ووحدة العمل . أما وحدة الزمان فقد أشار إليها أرسطو حين فرق بين المأساة
والملمحة فى الطول فقال : فأحدهما (المأساة) تتحول إلى حصر نفسها قدر
المستطاع فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزها إلا قليلا ، بينما
الملمحة لا تحد بزمان ، وإن كان الشعراء فى البدء لم يثقيدوا بزمان لا فى المأساة
ولا فى الملمحة^(٢) .

وهذا هو الموضع الوحيد الذى أشار فيه أرسطو لوحدة الزمان ، أما وحدة

(١) Wyatt p. 188.

(٢) فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٨١ .

المكان فلم يرد لها ذكر في كتاب الشعر ، وإنما أضافها الطليان والفرنسيون فيما بعد هذا وقد خصص أرسطو فصلاً قائماً بذاته لوحدة العمل .

وقد ظنوا أن وحدة الزمان اقتضتها طبيعة المسرحية لأنها تمثل في وقت محدود يقتضيه النظارة في المسرح ، وليست كالملمحة تقرأ في كل مكان ، ورأى أدباء المدرسة الاتباعية فيما أشار إليه أرسطو الحجة التي يلتزمون بها ، فوجب عندهم ألا تتجاوز الحوادث التي تمثل على المسرح دورة الشمس ، وبذلك ساروا يتخيرون من الحوادث أعقابها وختامها ، حاصرين أنفسهم في هذا الزمن الضيق ، وإن اختلفوا فيه : هل هو يوم فقط (اثنتا عشرة ساعة) أو يوم وليلة (أربع وعشرون ساعة) .

والواقع أن وحدة الزمن جنت على المسرح الاتباعي ، على الرغم من براعتهم في تطبيقها ، فلم يسمح باظهار التطور الطبيعي للعاطفة في القلب الإنساني ؛ لأن السكاتب يتناول العاطفة في مراحلها الأخيرة وقد بلغت منتهاها ، ولا ريب أن هذا يفوت على النظارة كثيراً من المتعة ، ويفقد المسرحية بعض جاذبيتها ، ويجعلها غير طبيعية ، بل يجعلها عملة مسومة ، لأن الأبطال كثيراً ما يصفون أعمالاً قاموا بها منذ زمن ، وأدت إلى تطور العمل المسرحي .

ويقول السير فيليب سدني أحد النقاد الإنجليز في كتابه « دفاع عن الشعر » وكان يميل إلى التقيد بقانون الوحدات الثلاث نبعاً للسبدأ الذي وضعه أرسطو ولما تمليه الفطر السليمة ، وهو هنا يتحدث عن كتاب المسرحية في عصره وينقدهم وكان يعيش في عصر اليصابات ، ويعد كتابه هذا باكورة النقد الأدبي الإنجليزي وصدر سنة ١٥٨٠ م : « ويرون من السخف التقيد بوحدة الزمان لأنها غير طبيعية وضرب مثلاً بقصة تمثل على المسرح وفيها أدير وأميرة قد تحابا ثم ولد لهما ولد ، ثم فقد هذا الولد عقب ولادته وكبر حتى صار رجلاً ، وأحب فتاة جميلة وأوشك أن يتزوج . أي مثل كل هذا في ساعتين ! وهل من الممكن أن نضغط مثل هذه القصة لتقع في أربع وعشرين ساعة (١) .

ولقد سخر فيكتور هوجو من هذه الرحلات الثلاث سخرية لاذعة في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ، وخص وحدة الزمن بقوله : « إن وضع العمل قدراً في إطار الأربع والعشرين ساعة شيء سخيف ، فلكل عمل زمنه الخاص ومكانه الملائم له . أنصب هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث ، ونطبق هذا المقياس على كل شيء ! إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يجرب حذاء واحداً على كل الأقدام . إن مثل وحدة الزمان ووحدة المسكان كخشبتين متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله في عالم الواقع » .

أما وحدة المسكان فلم يقل بها أرسطو ، وإنما قاسها أديب طلياني اسمه ماجي Maggi على وحدة الزمن (١) ، وقد اختلفوا في تعريف هذه الوحدة فقصرها بعضهم على المكان الذي يبدأ فيه التمثيل لا يتعداه ، وتجاوز بعضهم في ذلك إلا أنهم اتفقوا على ألا يتعدى حدود المدينة الواحدة (٢) ، ورأى كورني أنها الأماكن التي يمكن التردد بينها في أربع وعشرين ساعة ، وقد سذ في هذا عن مدرسته . والتقى هذه الوحدة بقتضى أن يحذف من المسرحية التي تمثل على المسرح الأعمال التي تقع خارجاً ويكون لها تأثير كبير في تطور الحادثة ، ويكتفى بالإخبار عنها . ويقول فيكتور هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ناقداً اتمسك بوحدة المسكان : « على المسرح نرى الأعمال المهمة في المسرحية تقع بعيداً عنه . وبدلاً من التمثيل يكتفى بالإخبار الطويلة المملة ، وبدلاً من الصور يأتي الوصف . وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأثمن رجال البوقة الإغريقية ، ويخبروننا بما يحدث في الكنيسة ، أو في القصر ، أو في الميادين العامة بطريقة أغرتنا عدة مرات بأن نصيح فيهم : أحقا ما نقولون ! قودونا إلى تلك الأماكن ، لا شك أن ما يحدث ثمة تمتع ، ويجب علينا أن نراه (٣) ،

Van Tieghem. 49 - 50

(١)

Dramatic Criticism. P. 198

(٢)

Victor Hugo Préface do Cromwell.

(٣)

فقد أدى انبعاث قانون وحدة المكان أن اقتضت المسرحية على تصوير موقف واحد من مواقف الحادثة ، واستبعاد الحركة والعمل من المسرح والاكتماء بالإخبار عما يفرض وقوعه من الحوادث ، وقد نتج عن ذلك جمود المسرحية . وطول الحوار ، وفقدانها للحياة ، ولذلك كله كثرت المعارضة لهذين القانونين وحدة الزمان ووحدة المكان لأنهما غير معقولين ، « ولماذا تستطيع الخيلة أن تتصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ، وإذا قبلت تخيلاتنا أن يمثل لها في ساعة أو ساعتين ما لا يحصل إلا في يوم وليلة ، فكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك (١) » .

أو كما يقول السير قليب سدني : « لقد أسرفت مسرحيات (عصرنا) إسرافاً شديداً في ذلك ، إننا نتصور آسيا في ناحية وأفريقيا من ناحية أخرى ، وكثيراً من الممالك ، حتى إن الممثل ملزم عند دخوله المسرح بإخبارنا أين كان لنفهمهم ونفهم سياق القصة ، ثم نرى ثلاث سيدات سائرات يقطعن الزهور فتتخيل المسرح حديقة وبعد قليل يتحول المسرح إلى كهف أو مغارة حين نرى أشخاصاً بداتين ملتفين حول النار أو تتخيله بعد ذلك ميداناً للقتال حين نرى السيوف تلعب ونقعقع (٢) » .

أما وحدة العمل فقد أفرد لها أرسطو فصلاً خاصاً ، وأعارها اهتماماً زائداً وفي ذلك يقول : « إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض ، عن كون موضوعها شخصاً واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة » كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلاً واحداً . . . ، يجب أن يكون الفعل واحداً وناماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد السكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من السكل » (٣) .

(١) اصول الأدب للزيات ص ١٣١ .

(٢) Dramatic Criticism.

وكان سدني (كما علمت من مؤيدى قانون الوحدات الثلاث) وهو هنا ينقد معاصريه في الخروج على هذا القانون .

(٣) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ و ٢٧ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

ويعود أرسطو فيؤكد وحدة العمل في موضع آخر ، وأن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به (١) .

ولم تفهم وحدة العمل على حقيقتها في فرنسا إلا في القرن السابع عشر ، وقد اختلفوا في تفسيرها أول الأمر ، وانتهى بهم البحث إلى أن شرحوها كما يأتي : يجب ألا يكون في التمثيلية إلا بطل واحد ، وعمل واحد ترتبط أجزائه بعضها ببعض وتؤلف كلاً متجانساً متدرجاً في أهميته إلى النهاية ، وقد أضاف كورني إلى هذا القانون توحيد المشكلة في الملهاة Unite d'Obstacle وفي المأساة توحيد الخط Unite de peril وأن تعدد العمل كما في (هوريس) على شرط أن تقود هذه الأعمال جميعها أو العقد كلها إلى غاية واحدة وبحيث تكون متماسكة لا تشتت أذهان النظارة ، وقد توسعوا في فهم قانون هذه الوحدة وطبقوه على الملاحم والقصص والقصائد (٢) . مقتفين في ذلك أثر أرسطو حيث اشترط وحدة العمل في الملحمة والقصة مثلما اشترطها في المسرحية (٣) .

ولا ريب أن التقيد بوحدة العمل له مضاره وله مزاياه ، والى تفهم الموضوع على حقيقته يجدر بنا أن نتذكر أن المسرحية قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب أراها بمثابة على المسرح ، وفي الحياة ركام كثير من الحوادث ، بعضها مهم وبعضها تافه ، وبعضها له تأثير في العمل المسرحي والحادثة الرئيسية والوصول بها إلى غايتها ، وبعضها لا ينمى هذا العمل . هذا الفصل الكامل من الحياة الذي اختاره الأديب موضوعاً لمسرحيته متصل بما قبله ، وبما بعده ، لأن عجلة الحياة دائرة ، كما يتصل به فيض من المناظر والأعمال والأقوال مختلط بعضها ببعض اختلاطاً تضيع فيه خواص الحوادث ومعانيها ، وتلتبس أسبابها ونتائجها . ومهمة الأديب الحاذق أن ينتزع هذا الفصل بما قبله وما بعده . ولكن بصورة لا تجعله

(١) المصدر السابق ص ٥٦ .

(٢) Van Tieghem. P. 49.

(٣) كتاب فن الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

مستوراً غير مفهوم ، ويحافظ في أثناء انتزاعه على ما به من أهمية وطرافة وجاذبية ثم يعود مرة أخرى فيختار من هذا الفصل النواحي البارزة الجديرة بالاختيار ، ويزيل منها ما علق بها وأخضع معانيها ، ثم يرجع إليها مرة ثالثة فيفسقها تنسيقاً يكشف عن حقيقةها ، ويلائم تطورها الطبيعي ، لأن العمل الفني ليس نسخ صورة بما في الطبيعة كما هي ، ولكنه فن ، وكل فن صناعة .

وقد اختلفت المدرستان الانباعية والإبداعية في طريقة الاختبار ، فأما المدرسة الانباعية ، فأثرت أمرين رأت أن لهما كل الأهمية ، وأولهما : العناية بكل ما يبرز الفسكرة ويقوى الجانب النفسى ، وأعنى العناية بالتحليل والعمق ، وثانيهما : إمكانيات وسهولة الإخراج . وأما المدرسة الإبداعية فاهتمت بعرض الحادثة الرئيسية مع ما يحيط بها من حوادث ثانوية ، وألوان محلية تعطى للمسرحية شيئاً من الحياة ، أى أنها عذبت إلى حد كبير بالناحية التصويرية .

وبعبارة أخرى قصرت المدرسة الانباعية نفسها فى عقدة رئيسية واحدة تتركز حولها المسرحية . فلا فضول ولا حشو ، ولا لوناً محلياً ، ولا عقداً ثانوية ، بل كل كلمة تقال على المسرح يجب أن تدفع بالمسرحية إلى غايتها وكل حركة يجب أن تكون مقصودة دافعة بالعمل إلى الأمام . لا يحذف الأديب من الموضوع عنصرأ واحداً من عناصره الرئيسية ، ولا يضيف إليه عنصراً واحداً ثانوياً ، وكل اعتماده فى التأثير على النظارة يتما ينحصر فى طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تكاد تحس فى الرواية أثراً للعالم الخارجى ، وعلى العكس من ذلك المسرحية الإبداعية وبخاصة شكسبير ، فهو يعرض لك فصلاً كاملاً من الحياة ، منتقى بدقة وحذر ، ولكنه يعرضه بحيث يعطيك صورة كاملة واضحة من صميم الواقع ، بما فيه من عقد ثانوية . وأشخاص ثانويين ، ولون محلى يزيده وضوحاً . إنه ينقل إليك العالم الخارجى مهذباً فيبعث فى المسرحية الحيوية والحرارة والحرارة ولم يفهم شكسبير القانون كما فهمه الفرنسيون ، ولكن فسر على أنه وحدة الاهتمام *Unity of interest* ويعنى به ألا تقلد المسرحية فى أى مرحلة من مراحلها قوة جاذبيتها ، واهتمام

النظارة بكل ما يجرى أمامهم على المسرح . ولا عليه بعد ذلك إن كانت هناك عقدة واحدة أو أكثر .

ولقد نرتب على تمسك المدرسة الانباعية بوحدة العمل ، البساطة في عدد الممثلين . وهم في كثير من الأحيان لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، وماذا عني أن يمثل أربعة أو خمسة الاشك أن هذا يستلزم طول الحوار وطول المناجاة وطول الخطب . وكان هذا في الواقع طابع المسرحية الانباعية .

فإن نريد العمل من الحوادث الثانوية ومن الأشخاص الثانويين قد أدى إلى التكرار . وتقليب الفكرة على شتى وجوها ، وإعمال الرأي وكثرة التأمل ، ومقابلة الحجة بالحجة والخطبة بالخطبة ، فكأنك تشهد قاعة مناظرات يتبارى فيها خطباء حول ، يفيض كل منهم في تصوير موقفه ، والكشف عن آرائه ، وفلسفته وتسعر أن هذا الموقف أو ذاك قد سبق شرحه عدة مرات . وأنه لا يحتمل الإسهاب والإطالة . ويتسرب إليك الملل والسأم إلا إذا كنت من هواة التمثيل النفسى العميق الدقيق وسماع الخطب البليغة الفلسفية ، وعلى كل حال فهذا شيء آخر غير التمثيل ، لأن المسرحية صارت موضوعاً يدرس ، لا قطعة من الحياة .

أبست المسرحية معرضاً للعادات والتقاليد والأزياء والمناظر فهذا بعض عمل التاريخ ، وليست موقعاً للكشف عن أسرار النفوس والغوص إلى أعماقها ، وإظهار دقائق افكار فهذا شأن للفلسفة والتحليل النفسى ، ولكنها كما قلنا قطعة من الحياة يستحضرها الأديب بحيث يعرضها علينا صادقة حية . وهذا لا يتأتى له إلا إذا أخذ بطرف من الناحيتين التحليلية والتصويرية .

يخيل إليك أن المتكلمين في المسرحية الانباعية أشخاص لا ماضى لهم يتحدثون عنه ، ولا تجارب يذكرونها في معرض كلامهم ، وكأن هؤلاء الأشخاص وقف على موضوع القمة ، قد قطعوا علاقاتهم بكل ما عرفوا ، وأداروا حوارهم حول موضوع واحد وفكرة واحدة . ولا ريب أن في هذا تضيقاً شديداً على المؤلف ومبعثاً للسأم والملل في نفوس النظارة ، ومخالفة لطبيعة الأشياء .

وعلى الرغم من كل ذلك فقد استطاع (راسين) تليذ المدرسة الانباعية المخلص الحريص على تنفيذ قوانينها بصرامة ودقة ، أن ينشئ مسرحيات غاية في الروعة والجمال ، مقيداً نفسه بتلك القيود القريده ، فهو في رواية (برينيس) يلتزم البساطة في الموضوع وهو الصراع بين الحب والواجب ، ولا يتجاوز عدد الممثلين ثلاثة ، وقد قاس الرواية عند تأليفها بمقياس المسرح وما يقتضيه ، وإنها لمتعة عظيمة أن تشهدها ممثلة ؛ لأنك إنما تشهد فيها جمالاً رائعاً لا تشوبه شائبة من نقص أو تشويه (١) .

أما الناقد الفرنسي المشهور (سانت ييف) فيرى في راسين رأياً آخر : يرى أنه لو عاش في هذا العصر الذي تطورت فيه المسرحية ، وبذت تلك القيود الثقيلة ، والقوانين الصارمة المجافية للطبيعة لعجز عن التأليف المسرحي ، لأن طبيعته التأملية كانت تقعد به عن مجازاة المسرحية الحديثة وما فيها من حركة وتمثيل ، وذلك حيث يقول : « إن مواهب راسين في الشعر أعظم منها في المأساة لقد كان كاتباً مسرحياً لا شك في هذا ، ولكنه كان كذلك على طريقته الخاصة ، وبأسلوبه الخاص .

لست أدري ماذا كان يمكن أن يفعل في عصرنا هذا حيث تقسم المسرحية يختلف عما كان في عصره ؟ أكان يمكن أن يكتب مسرحيات ؟ أكانت موهبته التأملية تكفيه ليخرج مسرحية تسكر فيها الحركة كما تتطلب اليوم في المسرحية ؟ مسرحية تمتاز بتلك الفلسفة العليا التي تعطي كل شيء معنى والتي تجعل الحركة واتّثيل شيئاً أكثر من الاهتمام بالعقدة ، وتجعل اللون التاريخي شيئاً خيراً من هذا اللون الحائل الزائف ؟

أكانت عنده قوة الشخصية ليقدم على كل هذه الأمور ، وليحتفظ بها حاضرة في انسجام ، مرتبطة في قالب معقد ، وليرزجها بعضها ببعض مشبوبة بنار العاطفة (٢) ؟

(١) قصة الادب في العالم ج ٢ ص ٢١٧ .

Dramatic Criticism. P. 198

(٢)

(٧) — المسرحية .

ويقول موريك الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي مييناً أهمية الشخصيات الثانوية في المسرحية ، تلك الشخصيات التي لم تكن بها المدرسة الانباعية ، وحذفها من المسرحية مبنية على أبطال الرواية وحدهم : « يلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية هم الذين استعرتهم من الحياة ، وأكاد أنبع في ذلك قاعدة عامة : هي أنه كلما قل شأن الشخص زاد حظه في أن يكون بقضه وقضيضه مثلاً من أمثلة الواقع ، وذلك لأن المؤلف لا يلتفت إليه كل الالتفات ، وليس عنده من الوقت ما يجعله يعنى به العناية الكافية عنايته بالبطل ، ولذلك يأتي هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الطبيعة ، لأنه يصورهم على النحو الذي يلقيهم عليه ، فهذه الخادمة ، وهذا القروي اللذان يمران مروراً عابراً في أثناء روايته لم يطل تنقيبه عنهما ، بل تناولهما تناولاً هيناً سهلاً بعد إذ غير وبدل شيئاً من صورتها مما لاقته بالذاكرة (١) » .

وينقد (دريدن) الأديب الإنجليزي المعروف المدرسة الفرنسية في قصرها المسرحية على عقدة واحدة « بأن الممثلين يتخذون المسرح للموعظة كأهم قواسم ، وأن المسرحيات مليئة بالخطب الطويلة حتى لقد تبلغ إحداها مائة سطر وإذا لم تكن في المسرحية مثل هذه الخطب التي تتيح لهم مخاطبة الجمهور بهذا المقدار من الطول عدوا ذلك إهانة لهم من المؤلف (٢) ، ولا ريب أن هذا الطول في الخطبة نشأ - كما بينا - من بساطة موضوع المسرحية وقلة عدد الممثلين وتركيزها تركيزاً مغللاً حول فكرة واحدة لا تتعداها .

وقد وضح (بنيامين كونستان) (٣) الفرق بين المسرحية الألمانية المتحررة من

(١) موريك : الرواية والروائي ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد ديسمبر ١٩٥٢ .

Dramatic Criticism. P. 193.

(٢)

(٣) في كتابه : افكار عن مأساة ولنشتين والمسرح الألماني :

Réflexion sur La tragédie de wallenstein et sur La théâtre allemande.

قيود تلك القوانين ، المعنية بالشخصيات والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وبين المسرحية الفرنسية الاتباعية بقوله : « يلجأ المؤلفون الألمان لتقوية شخصيات أبطالهم إلى عدد من المواقف الثانوية لا تسمح بها المسرحية الفرنسية ، ومع ذلك فإن هذه المواقف الصغيرة تبعث في المناظر المعروضة كثيراً من الحياة وتشيع فيها جواً من الصدق والواقعية » ، ويضيف على ذلك قوله : « إن الألمان يجنون فوائد كبيرة من الأساليب ، فالمقابلات التي تأتي مصادفة ، وقدم الأشخاص الثانويين الذين لا علاقة ماسة لهم بالموضوع يتيح لهم تأثيرات لا علم لنا بها في مسرحنا . في مآسينا كل شيء يجري مباشرة بين الأبطال والجمهور ، أما الأشخاص القلائل الذين اعتادت مسارحنا أن تطلق عليهم اسم أمناء الأسرار Les confidents فلا يقومون بنير أعمال نافعة ، لقد وضعوا ليصغروا إلى أبطال الرواية ، وليجيئوا أحياناً ، وليجيئوا بين حين وآخر بنياً موت البطل ، لأنه لا يستطيع أن يخبرنا عنه بنفسه . غير أنك لا تلتس لوجودهم مغزى ما ، كل تفكير ، وكل حكم ، وكل حديث فيما بينهم محظور بشدة ، أما في المآسى الآتية فانك تجد إلى جانب الأبطال نوعاً آخر من الممثلين ، يشهدون بأنفسهم على نحو ما حوادث الرواية الرئيسية التي لا تمسها إلا من طرف بعيد . وقد ظهر لي أن تأثير الأبطال الأساسيين على هذه الطبقة من الأشخاص يزيد في تأثير النظارة الحقيقيين الذين تتحد آراؤهم حيثئذ إلى حد ما ، وتكون بآراء هذه الطبقة الوسيطة التي تكون أقرب من جمهور النظارة إلى مواقف الأبطال ولكنها تقف مع ذلك موقف الحياد » (١)

رأيت إذاً من كل ما تقدم ما جرت به على المدرسة الاتباعية ومسرحياتها تلك القيود الثقيلة والتمسك بوحدة العمل : تضيق على المؤلف والممثل ، إطالة في الحوار والخطب ، قلة في الحركة ، تجريد الرواية من الأشخاص الثانويين

(١) راجع Idées et doctrines Littéraires ou XXI^é Siècle. Par Vial et denise P. 191.

وراجع كذلك الاديب الفرنسي لحسيب الحلوي ص ١١٧ .

والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وتركيزها بكل كلمة فيها حول الأبطال والحوادث الرئيسية . وفي هذا كله مجافاة للحرية الفنية والطبيعة . وقد بينا آنفا ما قيل من مثالب التقيد بوحدة الزمان والمكان ، وسيوضح الموضوع أكثر من ذي قبل حين نعرض للمسرحية عند شكسبير ، وحسبنا أن نذكر الآن أن هذه القيود لم تدم طويلا ، وأن أدباء فرنسا ثاروا في وجهها ثورة عاتية . وإليك ما ناله هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومل) «لقد آن الآوان لنقول لها كلمة جريئة، إنه يبدو غريبا في هذا العصر الذي صارت فيه الحرية كالضوء تنفذ إلى كل شيء أن تخبس عن أشد شيء استحقاقا للحرية وهو أمور الفكر . . . لنلق أرضا هذا الملاط الذي غطى واجهة الفن، فليست هناك قوانين ونماذج ، أو بالأحرى ليس هناك من قوانين إلا قوانين الطبيعة العامة التي تطبق على كل الفنون والقوانين الخاصة التي تتطلبها كل قطعة على حدة والتي تنجم من الظروف المعينة لكل موضوع بذاته . لقوانين لطبيعية خادمة ، وداخلية ، وثابتة ، والقوانين الخاصة : متنوعة وظاهرية ، ولا تستخدم إلا مرة واحدة ، الأولى هي العمدة التي تحمل المنزل ، والثانية هي العوارض الخشبية التي تنقل من واجهة لأخرى» (١) .

٢ — ومن الأمور التي التزمها أساتذة المدرسة الانباعية إقصاء الحوادث العنيفة ، والأعمال الرهيبة ، فلا تمثل أمام النظارة ، كما فعل كورني في وصف المعركة التي دارت بين أبناء كورياس وأبناء هوراس ، وكان يكتبني بالإخبار عنها في وصف طويل أحيانا وقصير أحيانا أخرى .

ولقد علمت أن المسرح الإغريقي تجنب تمثيل الأعمال العنيفة ، لما وقر في نفوس الناس حينذاك بأنه مكان خاص بالعبادة جدير بالاحترام ، ولذلك حذت المدرسة الانباعية حذو الإغريق في هذا التقليد ، وإن لم يكن لهم عذر الإغريق في تجنب العنف والقسوة ، فليست مسارحهم أماكن للعبادة وليست مسرحياتهم بما يدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولكن راق لهم ذلك لأن فيه تركيزاً في العمل . واهتماماً بالفكرة الرئيسية التي هي الغاية من المسرحية ، وقد عزا فولتير

وهو من أشد المعجبين بتلك المدرسة هذا التقليد إلى إفراط في الرقة ، ولسكنه على الرغم من تمسكه بقواعد تلك المدرسة وقوانينها الصارمة ، ودفاعه عنها دفاعاً مجيداً ولا سيما عن (بوالو)^(١) ونعته المدرسة الاتباعية بأنها مدرسة الوضوح ، والنظام والعظمة ، والوصول إلى أعماق النفس الإنسانية ، وأنها تقف موقفاً وسطاً بين العقل ، والعاطفة ، والخيال ، وأن العصر الذي سادت فيه هذه المدرسة هو عصر السكالم الأدبي — على الرغم من كل هذا فإنه لم يرض عن إقصاء الأعمال العنيفة عن المسرح ، ودعا إلى اقتباس العواطف القوية والمواقف الجريئة الحاسمة ، ودعا إلى وجوب العناية بحج المسرحية ليكون فسيحاً جليلاً أخذاً ، وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف بروكس وهو يجمع إليه جماهير الشعب الروماني ويخطب فيها خطبته المشهورة وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر^(٢) .

إن المسرحية كما ذكرنا قطعة من صميم الحياة ، ولا تؤتى الغرض منها إلا إذا مثلت كاملة غير منقوصة ، مع مراعاة إمكانيات المسرح ، ولا شك أن وضع قانون يحذف من المسرحية كل الأعمال العنيفة فيه بجافة للطبيعة ، وتناقض مع واقع الحياة ، وقد سبق أن ذكرت لك رأى فيكتور هوجو وهو من زعماء المدرسة الإبداعية الفرنسية في هذا الموضوع وسخريته "الاذعة وقوله : " بأن الإخبار عن هذه الحوادث التي تقع في الكنيسة أو في الميادين العامة ، قد أغرانا مراراً بأن نصيح في الممثلين : أحقاً ما تقولون؟ قودونا إلى تلك الأماكن فلا شك أن ما يحدث قيمة تمتع ، ويجب علينا أن نراه ،^(٣) .

٣ — ومن المبادئ التي التزمها كتاب المأساة الاتباعية وحرسوا عليها كل الحرص وحدة النغم *Unité de ton* ويعنون بهذه الوحدة عدم الخلط بين الجدل والهزل في مسرحية واحدة ، بل ينبغي أن تكون الرواية مادة واحدة ،

Voir son Epître à Boileau. (١)
Voltaire : Le Siècle de Louis XIV , Chap., XXXII , (٢)
Victor Hugo. Préface de Cromwell. Haizel, ed. (٣)

ونفساً واحداً وطعماً واحداً ، لا يختلط فيها الأسي بالفرح ولا الجد بالهزل ، ولا النقد بالسخرية ، ولا العظيم الشائق بالردل الساقط^(١) ، وبذلك جاءت مآسيهم كثيفة ، مفرطة في الجد والصرامة ، عنيفة في خاتمها لا تعرف كيف نسرى عن الجمهور بعض الشيء ، أو كيف تصور الواقع كما هو في الحياة ، فإن الحياة ليست جداً خالصاً ، ولا عنفاً مستمراً ، وهم في هذا يقتفون أثر المأساة الإغريقية كما تركها سوفوكليس ويوريبيدس ، وكما شرع لها أرسطو ، فإنها كانت بهذه الطبيعة^(٢) .

لقد ثار أدباء فرنسا فيما بعد على ذلك المبدأ ودعوا إلى التحرر منه متخذين من شكسبير — الذى عرفهم به فولتير — قدوة ، ورأوا في هذا القيد خروجاً صريحاً على الطبيعة التى تتعاقب فيها الأشياء والأضداد ، وتمتزج المصالح العريضة والأفكار الرائعة ، والعواطف السامية بالأهواء الدنيئة والشهوات العارمة والحاجات الجافية والعادات الوضيعة^(٣) .

ولقد وضح فيكتور هوجو ما فى هذا المبدأ من التناقض مع الطبيعة الإنسانية والطبيعة الصامتة فى مقدمة مسرحيته كرومويل تمام التوضيح حيث قال : « منذ أن قالت المسيحية للإنسان ، إنك مكون من عنصرين أحدهما فان والآخر خاله ، أحدهما جسدى والثانى روحى ، الأول مقيد بالرغبات والغرائز والشهوات ، والثانى يسمو على أجنحة الحماسة والمجد ، الأول ينحن دائماً نحو أمه الأرض والثانى يتطلع دائماً نحو السماء — موطنه ، منذ ذلك اليوم خلقت المسرحية . أئمة شىء آخر فى الحقيقة غير هذا التناقض الذى يحدث كل يوم وهذا الصراع الذى يقع فى كل لحظة بين مبدأين متعارضين موجودين دائماً فى واقع الحياة ويتنازعان الإنسان منذ مهده إلى لحده ؟؟ » .

Van Tieghem. P. 51.

(١)

(٢) انظر كتاب الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٣٥ .

Van Tieghem. P. 51.

(٣)

لقد خلقت المسيحية الشعر ، أعنى شعرنا المعاصر أى المسرحية ؛ لأن طبيعة المسرحية هى تمثيل الواقع والواقع يندجم عن الازدواج الطبعى لنوعين : الرقيق والغليظ ، اللذين يتعارضان فى المسرحية كما يتعارضان فى الحياة ، وكما يتعارضان فى الوجوه ؛ لأن الشعر الصادق ، والشعر الكامل هو فى انسجام المتناقضات . إذاً فلنقلها كلمة جريئة : « إن القوانين التى يجب أن تسيطر على الفن هى تلك القوانين التى تتحكم فى الطبيعة » (١) .

ويقول (درايدون) الأديب الإنجليزى المعروف : ربما لاءمت تلك الكتابة الفرنسيين ، أما نحن الإنجليز فسكتئبون بطبعنا وفى حاجة إلى مسرحيات فيها شيء من البهجة والمرح ، (٢) .

وفى الحق إن المسرح الإنجليزى لم يتقيد بهذه القيود ولا سيما فى عصره الذهبى عصر شكسبير ، بل كان يعرض فى المسرحية الواحدة صورة صادقة عن الحياة .

ولكن هل أثر الفرنسيون الكتابة حقاً ؟ كلا ! واسكنهم آثروا انباز تلك القوانين الصارمة التى وضعوها ، وآثروا عدم الخروج من هذا الإطار الضيق الذى صنعوه بأيديهم ، ولقد عرفت آنفاً من أهم مبادئهم تفضيل الصنعة على الموهبة الطبيعية ، فهذا التهذيب^٣ ، وإقصاء الأعمال العنيفة ، وعدم السماح بعرضها على المسرح هو من قبيل الصنعة ، أما مبدؤهم الأول وهو تقليد الطبيعة ، فقد علمت أنهم لم يقلدوها مباشرة وإنما عن طريق تقليد الأدباء القدامى ، على أنهم إذا نقلوا من الطبيعة جعلوها مثالية أولاً قبل أن يصورها (٣) . وأخيراً لقد كانوا فى هذا القانون مخلصين لتعاليم أرسطو حين قال : « والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحى ، ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث . والآخر أفضل ..

Victor Hugo. préface de Cromwell

(١)

Dramatic criticism, p. 196. 19

(٢)

Van Tieghem. P. 39

(٣)

ومن عمل خول الشعراء ، وذلك أن الحكاية يجب أن تولف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذ الرحمة بصرعها وإن لم يشهدا
أما لإحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحسده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضى غير وسائل مادية ،^(١) .

لقد ترتب على التمسك بوحدة النغم أن خلت المآسى الاتباعية من الشعر الغنائى وهذه من الظواهر الواضحة جداً والتي تميز بين (التراجيديا) أو المأساة الاتباعية وبين (الدراما) أو المأساة العصرية .

٤ — ومن القواعد التي التزمتها المدرسة الاتباعية في المأساة المطابقة ، وقد عرفها أحد الأدباء الفرنسيين^(٢) بقوله : « إن الذي يجعل الشيء جميلاً في أعيننا هو انسجامه مع طبيعته الخاصة ، وانسجامه مع طبيعتنا ، وهو بذلك يفسر مبدءاً هاماً من مبادئ المدرسة الاتباعية ، ولكي يتضح لنا هذا المبدأ علينا أن نذكر ما قاله أرسطو في هذا الموضوع فانهم أخذوه عنه واتبعوه فيه ، وقد اشترط أرسطو أربعة شروط للطابقة المطلوبة .

١ — أن تكون الأخلاق فاضلة .

٢ — وأن تكون الأعمال متفقة مع الأخلاق ، فيمكن للشخص أن يوصف بالرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك .

٣ — أن يكون نمة تشابه بين سلوك الشخص أو أخلاقه وبين العادات والتقاليد ، ويعنى بهذا التشابه بين الشخص كما تصوره المسرحية ، وبين شخصيته كما رسمها التاريخ أو الأساطير .

٤ — إثبات خلقه في خلال العمل الأدبي أو المسرحية ، أى أن يكون الشخص منطقياً مع نفسه ، متماسك الصفات .

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٢٨ .
(٢) Vicot : Trité de La Vraie et de La Fausse beaute, P. 219 VanTighem P. 45.

فأرسطو يرى بهذا إلى تجنب المسرحية تصوير الأخلاق الرديئة ، بل يدعو الشاعر فى موطن آخر لأن يغير أخلاق الشخصيات الرديئة ليجعلها جيدة : ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا وجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية ، كذلك الحال فى الشاعر إذا حاكى أناسا شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، وجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين^(١) .

ويدعو ثانيا إلى أن تتفق أعمال الإنسان مع خلقه فالذى من خلقه الشجاعة يجب أن تدل أعماله على الشجاعة فلا يجبن أو يتخضع أو يذل أو يفر من معركة ، والذى من خلقه الكرم يجب أن تدل أعماله على الكرم ولا يأتى بما يخل بهذه الصفة قولا أو عملا . ويدعو ثالثا إلى أن يشابه الممثل فى أقواله ومزاجه البطل التاريخى الذى يمثله ؛ فلا يكون ثمة تناقض بين الحقيقة التاريخية وبين التمثيل ، فإذا كنا نخرج مسرحية عن كنجيزخان وقد جاء فى التاريخ أنه كان أعرج قصير القامة فلا يصح أن يمثله على المسرح عملاقا سليم البدن خاليا من العرج . وإذا كنا نمثل شخصية رجل فلا يصح أن يرد على لسانه كلام خاص بالنساء أو حركة من حر كاتهن ، وقد عاب أرسطو على (ميلانا) فى خطبته التى تسكلم فيها على لسان امرأة عالة ، وإذا كنا نمثل ملكا فيجب أن ندل كل أقواله وأفعاله على ذلك ، فلا يأتى بما يقوم به السوق أو يتفوهون به . . . وهكذا .

ويدعو رابعا إلى عدم التناقض فى أخلاق الشخصية أو أفعالها ويقول : وحتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافىء (منطقى) مع نفسه فيجب أن يظل دائما غير متكافىء^(٢) ، فالشجاع يظل شجاعا حتى آخر المسرحية ، فلا يكون تارة جباناً وتارة شجاعاً أو العكس ، ولقد عاب أرسطو على (إيفجينيا)

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٤٢ لى ٤٤ .

(٢) نفنن لمصنر .

لأنها في موقف تضرعت حتى لا تقتل ، وفي موقف آخر تتقدم إلى الموت بشجاعة ويقول : إن هذه لا تشبه تلك .

أما المدرسة الانباعية فقد رأت كما ذكرنا ، أن يكون الشيء منسجماً مع نفسه موافقاً لطبيعتنا ، وهذا قديدعو إلى التناقض ، فكيف أمثل شخصية خلقية متفقة مع عصرها ومع تقاليد الأساطير أو التاريخ ، وفي نفس الوقت منسجمة مع ذوق الجمهور الذي يشهدها ؟ ، ألا يصح أن يكون في التاريخ ما يؤذي ذوق الجمهور الذي يحل الحقائق التاريخية ؟ وإذا خبرت بين الحقيقة التاريخية وبين ذوق الجمهور فأيهما أفضل ؟ يقول أدباء المدرسة الانباعية : التضحية بالتاريخ الصحيح إذا تعارض مع ما يعتقده الجمهور تاريخياً^(١) .

وبهذا لم يتقيد الأدباء الانباعيون بتعاليم أرسطو ، وكان كورني في روايته (السيد) أول من ثار على ذلك ، وأخضع التاريخ لذوق الجمهور ، وتعرض للنقد ، واختلف النقد فيما عمل ما بين مادح وقادح ، وقد هناه (بلزاك) حينما أخرج روايته (سينا) بقصيدة شعرية جاء فيها : وأنت مهذب العصور الخوالي حينما تكون في حاجة إلى تزيين أو دعم ، إن ما ترضه التاريخ هو أجهل مما تستدينه منه .

وبناء على هذا التقليد لا يقبل النقد أن تمثل على المسرح المناظر الخليعة الداعرة والمشاهد العنيفة المفجعة التي لا تستسيحها الأذواق المهذبة ، وإنما يكتفي بإخبار عنها عن لسان أحد الممثلين^(٢) .

إن قانون المطابقة جليل الخطر عظيم الأثر في النتاج المسرحي ، ويحتاج في تطبيقه حتى تصل المسرحية إلى درجة الكمال ، لثقافة واسعة ، ونظرات ثاقبة في حالة المجتمع وفي نفسية الفرد وتفهمها تمام الفهم حتى لا يخلط المؤلف وينسب

Van Tieghem. P. 46

(١)

Van Tieghem. P. 45 - 47.

(٢)

إلى إنسان ما أو مجتمع ما لا يصح أن ينسب إليه ، وكلما كثرت الشخصيات في المسرحية وطبق المؤلف على كل منها هذا القانون دل على قدرة وبراعة وعبقريّة . ولقد بلغ شكسبير في ذلك الغاية ، ولم يلحقه لاحق أو يسبقه سابق فيما وصل إليه ، لأن مسرحياته تفيض بمئات الشخصيات ، ولم يحدث مطلقاً أن كتب في تطبيق قانون المطابقة هذا .

إن كثيراً من الناس لا يفهمون وجه المعجزة في جعل أناس كثيرين يتكلمون كما ينبغي لهم أن يتكلموا ، ويعملون كما ينبغي لهم أن يعملوا ، ويعرضون لها في المعرض الذي يلائمهم من المنكر والخلق والسن والحالة النفسية والمقام . فهؤلاء عليهم أن يذكروا المشقة التي يعالجونها حين يعين لهم أن يصفوا إنساناً يعرفونه ويعاشره ، ويسمعون كلامه في كل موقف ، ويشهدون عمله في كل مجال . إنهم يعانون مشقة عظيمة في استجماع تلك الأقوال والأعمال ، ثم في تحليلها وتقسيمها ، ثم في استخراج ما وراءها من المشارب والطباع . ثم في نقل تلك المشارب والطباع إلى أوصاف في اللغة تطابق الحقيقة ، وتدل على صاحبها أصدق دلالة .

فاذا كان هذا مبلغ المشقة في وصف من نشاهد ونعاشر فأشق منه جداً أن نصف من تتخيله أو تقرأ عنه ، أو تخلقه على غير مثال نراه . وأصعب من هذا وذلك أن تترق من الوصف إلى تركيب الشخص ، وإرساله مرسل الأحياء حين يشعرون ويتكلمون ويعلمون . نعم ! ذلك أصعب جداً من مجرد تسمية الصفات وسرد عناوين الأخلاق والكفايات ، فانك قد تنظر إلى الرجل فتعرف مكره واحتياله ، ولكن المسافة لا تزال بعيدة بين هذه المعرفة وبين أن تبين لنا كيف يعمل الماكر المحال في كل حادث تتفق له ، وكل موقف يجمعه بسواه ، والمسافة لا تزال بعيدة أيضاً بين تبين عمله في الحوادث والمواقف ، وبين خلق تلك المواقف والحوادث خلقاً يناسب بمل أحواله وأحوال المشتركين معه في الرواية الواحدة . وقد تعرف المئات من الناس كلهم يوصفون بالصدق والعلم والمروءة والدمية ، ولكنك تنظر إليهم إذا تأملتهم فتعلم أنهم شخصيات

متعددة متفرقة على انفاقهم في أسماء الصفات والطباع ، بل نجد أن أحدهم قد يعمل في حالة من الحالات ما يأتى أن يعمل غيره ، ويقول في شيء من الأشياء ما لا يقوله الآخرون . فالوصف إذا مشقة عظيمة ، ولكنته قدرة لا تذكر إلى جانب القدرة على تركيب الشخصيات والمواقف ، والفرق بينهما كالفرق بين من يتفرج ويفهم ما يتفرج به وبين من يخلق الشيء الذى لا يفهمه الناظرون (١) .

والفرق بين المدرسة الاتباعية وبين شكسبير في هذا أنهم يجعلون شخصياتهم متالية ، ويفيرون في التاريخ كما يشاءون حتى يناسب أذواقهم ، وأذواق جمهورهم : أما شكسبير فيعرض الشخصيات كما هي في طبيعتها ، ويعرض التاريخ بما يطابق الصدق أو بصورة تجعلنا نؤمن بصدقه ، ولا شك أن عمل شكسبير أشق ، وفنه أقرب إلى الحقيقة وأمتع للنفس . وأدخل في باب العبقرية منهم .

هـ - ومن المبادئ التى التزمها المدرسة الاتباعية فى المأساة عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب وخوارق العادات فى تطور العمل المسرحى ، والوصول إلى الحل ، فاعمل يجب أن يكون محتمل الوقوع ، وليس من الضروري أن يكون واقعياً ، وبهذا يتوقف على ذوق الجمهور واعتقاده . وقد أثار أرسطو هذا الموضوع وفرق بين الشعر الذى يرمى إلى تصوير المثل الأعلى وبين التاريخ الذى يصور الأحداث الواقعية ؛ لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتملاً بين الأفعال لا يكتفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده ، وعالم الشعر وإن كان مخالفاً للواقع أقدر على إدراك أسرار القلب الإنسانى ؛ لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات . وفى ذلك يقول أرسطو : « إن أهمية الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن

المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها
ثراً ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلاً بينما
الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة
وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلّي (أى يرمى إلى التعميم)
بينما التاريخ يروى الجزئى ، وعنى بالسكلى أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه
الاشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرمى
الشعر . وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص (١) .

ونستطيع أن نفسر كلام أرسطو على أنه يدعو إلى أن يكون الأشخاص
مثاليين ؛ والحوادث محتملة الوقوع لا واقعية ، ويدعو كذلك إلى تعميم الأدب
وتصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة ، وبما أنه يدعو إلى أن تكون الحوادث
محتملة الوقوع فهو يتجنب الأمور غير المألوفة وغير المقبولة أى العجائب
والغرائب وخوارق العادات (٢) . ولقد أفضنا فى موضوع سابق فى موضوع
تعميم الأدب والمثالية . وعلينا الآن أن نذكر كلمة عابرة عن الافعال العجيبة
والمدهشات التي تمثل على المسرح بقصد اجتذاب الجمهور ، أو خوارق العادات ،
والصدقة التي تساعد على تطور الحوادث والوصول إلى الحل . لا ريب أن
الإنسان بما ركب فيه من فضول وتطلع تجذبه الأمور الغريبة وتثير اهتمامه ،
فكيف يمكن التوفيق بين هذه النزعة وبين ما قررتة الانباعية بأن يكون العمل
محتمل الوقوع Vraisemblable . يقول شابلان Chapelain : إن طبيعة
الموضوع هى التي تنتج الاشياء المثيرة بسلسلة من الأسباب ، لا قسراً ولا بأمور
خارجية . إن الحوادث تحل محل الغرائب لأن العقدة فى القصة تعتمد على
الافكار وعلى اللغة الفنية لا غير ، بحيث يدح الممثل الموضوع ليقف عند حد
البلاغة والتزيين (٣) ، وهو يعنى أن الممثل بما أوتي من قدرة على الإلقاء والمؤلف

(١) كتاب الشعر ص ٢٦ .

(٢) Van Tieghem No, 45.

(٣) Fréface a L'Adonis, p. 40 et Van Tieghem P. 47.

بما أوقى من قدرة على التصوير يستطيعان أن يبعثا فى نفوس النظارة الرعب والرهبه وكل العواطف المشيرة من غير أن يلجأ إلى أمور خارجية ، أو حوادث خارقة للعادة . وكذلك يعتمد التأليف المسرحى فى إثارة الاهتمام على الأسباب والعلل ، فالكارثة التى تحل بالبطل ليست وليدة ظروف خارجية كما كان الأمر عند الاغريق ، وإنما هى نتيجة أخطاء وقع فيها ترتبت عليها تلك النتيجة المفجعة .

ولا شك أن مبدأ سيطرة العقل الذى اعتنقه أدباء المدرسة الانباعية كان يقف ضد الالتجاء إلى خوارق العادات والصدقة ، ويدعو إلى المنطق الحاد ، منطق الأسباب والعلل والمقدمات التى تفصل فى مصير البطل^(١) ويحتج الانباعيون لمبدئهم هذا بأن اعتمادهم على تطور العواطف والحوادث بدون مفاجأة خارجية يقوى العبرة الأخلاقية ؛ لأن الإنسان يرعوى عن غيه ويتبين رشده حين يرى ما يؤدى إليه جموح الأهواء وازدراء الفضائل من حسرة وألم ، فى حين أنه لا يرى أى عبرة نفسية إذا شاهد المحنة وقد خلقها الحظ ، أو جاءت بها المصادفة .

ونعود فنقول . إنها الصنعة فى الأدب والتسكف المبالغ فيه ، فالإنسان لا يتحكم فى مصيره ، وليس مصيره وليد أفعاله وحدها ، وإنما هناك المفاجآت والصدقة ، والقضاء والقدر ، ولا يستطيع امرؤ مهما أوقى الحكمة والدرية ، والبصيرة النفاذة أن يتفادى أحكامها . إن المجرى الطبيعى للحوادث أن تكون مزيجاً بين فعل الإنسان وما قدمته يدها وبين المؤثرات الخارجية التى لا قبل له بها ، ولا يستطيع لها دفعاً أو رداً . ولقد استطاع شكسبير بما أوقى من قدرة وعبقرية وحسن تفهم للطبيعة البشرية أن يتجنب ما وقعت فيه المدرسة الانباعية من تسكف وآلية ومنطق حاد فى مصير أبطاله ، وما وقع فيه المتطرفون من أدباء المدرسة الابداعية الذين ربطوا مصير أبطالهم بالظروف الخارجية

ومناواتها لهم ليس غير ، بل جمع بين الأمرين : تجدد ذلك في روميو وجولييت فقد قدر القسيس شيئاً وأرادت المقادير سواء فقد خدر جولييت وبلغ روميو أنها ماتت فانتحر وقد كان على القسيس أن يدخل في حسابه هذا الاحتمال ، ولكن يعد من التجنى على شكسبير أن نعزو السكارثة إلى تأخر الرسول بالخبر الصحيح وحده ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كالعداوة الموروثة بين أسرتي الفتى والفتاه ، وبلادة الإحساس في قلوب الآباء ، وحرارة الحب وطيش الشباب .

وقد بلغ الصراع النفسي في (ماكبث) غايته إلى حد يقرب من الجنون ، ومع ذلك فلم تكن كارثته نتيجة لهذا الصراع النفسي الداخلي ، وإنما كانت كذلك أثراً لتلك الحروب التي أعلنها أشياخ الملك القتل حين أبوا أن يستكينوا للأمر الواقع ففروا من وجهه ، وأخذوا يعدون أنفسهم لصراعه والتغلب عليه وقد كان لهم ما أرادوا . ومن هذا المزيج بين أخطاء الإنسان وتصرفاته وأعماله ، وبين عنصر المفاجآت المحتملة الوقوح ، وتدخل تلك القوة الخفية وهي القضاء والقدور - كانت عظمة شكسبير الفذة ، وتفرد به بالعبقريّة .

٦ — ومن المبادئ التي التزمها المدرسة الانباعية الالتجاء إلى التاريخ القديم لاقتباس الموضوعات المسرحية منه . وكان اتجاههم في الغالب للتاريخ الروماني والأساطير الإغريقية ، أما الموضوعات الحديثة ، والتاريخ الحديث ، والطبيعة الظاهرة ، والمسائل الاجتماعية ومشكلات الوقت فلم يعيروها التفاتاً^(١) .

ولم تكن كل موضوعات التاريخ قابلة للاقتباس أو صالحة للبأساء ، بل قسمها (دوبنيك) إلى ثلاثة أنواع : موضوعات عاطفية ، وموضوعات المؤامرات ، والموضوعات الاستعراضية ، وقد زكى للبأساء النوع الأول بمزوجا بالثاني . أما العاطفة فان أرسطو اختار منها نوعين فحسب : الرحمة والخوف ، أما الخوف فقد

استبعد في القرن السابع عشر محافظة على التمشي مع ذوق الجماهير ، وبقيت الرحمة ، وأضاف كورني إلى الرحمة الإعجاب ، وأضاف راسين الحب ، ولا شك أن الحب عاطفة عامة ، ولكن (كورني) كان يراه غير ملائم للمأساة لأن الأدب إذا كان يسعى لإثارة عاطفتي الرحمة والإعجاب في قلوب النظارة ، فهل يستطيع أن يخلق الحب في قلوبهم ؟ إن الحب وسيلة في العمل المسرحي لا غاية ، وإن وقار المأساة يتطلب مشكلة عظيمة من مشكلات الدولة ، أو عاطفة أنبل من الحب أو أخطر منه كالطموح أو الانتقام لتبعث في القلوب رعباً أشد من فقد الحبيبة . وإذا كان لا بد من الحب في المأساة فليكن له المسكن الثاني مخلياً المنزلة الأولى لتلك العواطف السامية ، إن الحب عاطفة ملوثة بالضعف ، وبذلك لا تصلح أن تكون أساساً لمأساة زاخرة بألوان البطولة^(١) .

ولذلك كان (كورني) يختار ما يبرز الشجاعة الأدبية وسمو الإنسان وبطولته وقوته ، ونرى ذلك واضحاً في مسرحياته جميعاً : ففي (السيد) صراع بين الحب والشرف ينتصر فيها الشرف في النهاية . وفي (هوراس) صراع بين ماتوجهه الوطنية وما توحى به روابط الأسرة ، وتنتصر فيه الوطنية آخر الأمر وفي (سنا) و (نيكوديم) صراع بين المرء ونفسه ينتصر فيه صوت العقل والواجب على إغراء العاطفة والرغبة .

والطابع الذي يميز أشخاص مسرحياته جميعاً هو أنهم من ذوي النفوس الكبيرة الذين يسمون على الطراز البشري المألوف . هم نماذج من الإنسان أعلى من متوسط الإنسان .

وعلى الرغم من كورني فقد ارتضى المؤلفون والنقاد تمشياً مع ذوق الجمهور أن يدخل الحب في المأساة ، وقد اتخذ منه (راسين) موضوع مأساه ، وآثار الرحمة في القلوب على صرعى الحب .

وكان من الطبيعي في المأساة الانباعية - وقد اتخذت من التاريخ مورداً تقتبس منه - أن تعنى بحياة الملوك والأمراء والطبقة الغنية الحاكمة ، لأن هؤلاء هم الذين أبقى التاريخ ذكرهم ، في وقت ساد فيه حكم الفرد ولم يكن للشعب أو الطبقة الوسطى أى شأن يذكر في الدولة . ولذلك كان أبطال المأساة الانباعية من الملوك والأمراء لا غير ، ولم تكن تنسج - لحرصهم على البساطة والتركيز وقلة عدد الممثلين - تعرض بعض الشخصيات الشعبية لدراساتها أو التعرف عليها وقد لا يكون في اختيار الملوك والأمراء ومجال حياتهم وتقاليدهم ومآسيتهم موضع مزاخنة . ولكن أن يقصر الأمر عليهم دون سواهم ، ويهمل سواد الشعب مع أن فيه من العواطف ، وله من الأعمال المجيدة ما يصح أن يكون موضوعاً شائقاً جذاباً لمأساة - هو موضع النقد . وقد قال موريالك مدافعاً عن وجهة نظر الانباعيين هذه : ويقول لى بعض النقاد المعنيين بمسائل الشعب : إنك لا تتكلم أبداً عن الشعب ، فلماذا أفرض على نفسي وصف بيئة لأعرفها كل المعرفة ؟ ليس المهم أن تبرز على المسرح حياة (دوق) نبيلة ، أو من الطبقة الوسطى ، أو بائعة جائلة ، بل المهم أن نصيب كبر الحقيقة الإنسانية . . . وهذه الحقيقة الإنسانية التي نسعى إليها : هذا التبع المنوع في أطباق الثرى ينز من سطح الحياة الناعمة كما ينز من سطح الحياة الكادحة ، فكل منا يحفر في المكان الذي ولد وعاش فيه . فليس هناك روائيون للطبقة العليا ، وآخرون للطبقة الدنيا ، بل هناك روائيون مجيدون وروائيون مخفقون ، فعلى كل منا أن يحرت أرضه ولو صغيرة . ويستخرج منها البركات ، لا أن ينفر منها ويتهرب إذا لم تكن له رغبة في الحرث ، ولندكر قول (لافونتين) على لسان بطله : إن الأغوار هي التي تعوزنا (١) .

وفي الحق أن أدباء المدرسة الانباعية عاشوا مستظلين بظل الملوك والوزراء والحكام ، فهذا كورنى يتلقى من السكاردينال (ريشيليو) جائزة مالية طيبة مكافأة

(١) موريالك : الرواية والروائي ترجمة عادل الفضبان . مجلة الكتاب

عدد فبراير ١٩٥٣ . ص ١٨١ .

(٨ - المسرحية)

على إجادته في مسرحية (السيد) والرواية تمثل أمام الملك ثلاث مرات، وفي قمر ريشيليو مرتين . وأما راسين فانه بدأ حياته الأدبية مداحاً للملك وعاش طول حياته يعمل ليرضى الملك ووزرائه . لقد تعاون على إنشائه كما يقول فولتير : « لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس ويوريبيدس »^(١) .

وماذا عسى أن يهتم الملوك والحكام الذين تمثل أمامهم هذه المآسى إلا بحياة ملوك وحكام مثلهم ؟ لقد كانت أغلبية الشعب في ذاك الوقت غير متعلمة : وكان الذى يقدر الشعر البليغ ويفهمه هم الملك وحاشيته والطبقة المستنيرة من الشعب وهى في ذاك الحين الطبقة الغنية .

على أن المدرسة الاتباعية في الواقع لم تكن بالشخصيات التاريخية لذاتها وإنما اتخذتها موضوعاً للدراسة . إنهم في نظرهم نماذج بشرية سميت بأسماء تارة تكون أسبانية كما في رواية (السيد) وتارة تكون رومانية كما في (هوراس) إن المهم هو الفكرة التى تبني عليها المأساة ، لا الشخصيات التى يرد ذكرها ، وإذا كان مورياك يدعى بأنه لا يعرف إلا حياة الملوك والأمراء ، ولذلك يجسد الحديث عنهم ، فأدباء القرن السابع عشر لم يعرضوا لشيء مما يحيط بحياة الملوك والأمراء ، فاللون المحلى مفقود في مسرحياتهم، ولقد ذكرنا آنفاً أنهم كانوا يرمون إلى التحميم في الأدب أى أن يجعلوا أبطالهم مثلاً علياً ، وأخذوا من التاريخ العناصر الثابتة في الإنسان وأهملوا كل ما عداه . وكانت الشخصيات مكبرة وتحرك في عالم أوسع من الحياة العادية ، وكانت الصعوبة أمام المؤلف الذى يترك عالم الواقع هى إلى أى حد يمكنه أن يقف في عالم الخيال من غير أن يصير سخيفاً ، ولقد رأى النقاد في الأجيال التى تلت ذلك أن كتاب المسرحيات قد بالغوا مبالغات غير مقبولة ، حين حاولوا أن يخلقوا شخصيات مثالية ، ويبالغوا في الأعمال التى تمت على أيديهم^(٢) .

(١) Le Siècle de Louis XIV. 43 -

(٢) An Introduction to Drama, Newbold Whitfield P. 99 -

وعلى هذا فليست مسرحياتهم تاريخية بالمعنى الصحيح ، لأنك لا تجد فيها تقاليد القداى ولا عاداتهم ولا أزياءهم . ولا طرق معيشتهم ، ولأن شعراء المدرسة الاتباعية لم يقصدوا إلى هذا ، وإنما قصدوا إلى وصف أهواء النفوس ، وما يطرخ فيها من عواطف فيغوصون إلى أعماقها ، ويصفون ما يدور فيها من معارك ناشبة بين الحب والواجب تارة وبين الوطنية ومحبة الأسرة أخرى (هوارس) ونطلب الرحمة والغفران على شهوة الانتقام (حيناً) مرة ثالثة . وهكذا إن ما كان يعنيه هو جوهر النفس الخالدة ، وحقائقها المشتركة العامة التى لا تتغير على مر العصور واختلاف الأوطان ، وهى تحيا فى أذهانهم بخاضرها الأزلى ، الذى يسوى بين اليوم والغد والأمس ، من غير أن ينظر إلى التفصيلات والخصوصيات والمظاهر .

ولقد ترتب على هذا أن فقدت موضوعاتهم كثيراً من حيويتها وحرارتها ، لأنها صارت درساً فلسفياً لا قطعة من صميم الحياة ؛ لأن فيها تجريداً ، وفيها تعميمات ، وفيها فكرة هى العاية التى من أجلها أنشئت ، وضحت فى سبيلها بكل شئ يبعث فى المسرحية الحياة والحركة ، ويضفى عليها شيئاً من الواقعية والجاذبية التاريخية .

٧ — ومن المبادئ التى أخذ بها الاتباعيون أنفسهم أن يكون لكل مأساة مغزى خلقى ترى إليه ، وكانوا فى هذا متأثرين بالمسيحية التى لم تقبل تأويل الإغريق لنهاية المأساة ، وأنها من صنع القضاء والقدر ، بل كانت ترى أن ثمة شيئاً فى أخلاق البطل وأعماله وفيما جنته يداه هو الذى أدى إلى تلك النهاية . لقد كان النظارة فى المسرح الإغريق يذهبون إلى المسرح ليشاهدوا كيف تنتهى حياة البطل بمأساة ، أما فى المدرسة الاتباعية فكان الذى يهمهم هو معرفة الأسباب التى تؤدى إلى تلك المأساة (١) .

كان المغزى الخلقى الذى يرمون إليه هو أن الفضلاء الأخيار يحجزون حزاء حسناً ، والأدنياء الأشرار يعاقبون عقاباً أليماً بحيث يسر الخيرون من النظارة ويملا قلوبهم الأمل والسعادة ، ويستشعر الأشرار منهم الخزي والندامة ، وكان المتزمتون من دعاة هذه المدرسة يودون إقحام بعض الشخصيات التى تلقى بالمواعظ والخطب من منصة المسرح ، بيد أن أسانذة الفن ، ومؤلفى المسرحية لم يجاروهم فى ذلك ، واكتفوا بأن تكون العاقبة كما يشاءون ، من غير إخلال بالفن وإقحام الوعاظ . لقد بشروا وأنذروا على لسان أبطال الرواية أنفسهم فى خلال نزاعهم وجدلهم ، واختاروا مواطن تسدى فيها النصيحة القيمة ، وتساق السيرة والموعظة .

ولم تكن المسيحية وحدها هى التى أوصحت إليهم بتسخير الفن لخدمة الأخلاق والجمتع ، بل وجدوا فى تعاليم فلاسفة الإغريق ، الذين نظروا إليهم نظرة ملؤها الإجلال والاحترام ، واتبعهم غير واثقين ولا مقصرين - وجدوا فى تلك التعاليم ما شجعهم على سلوك الطريق ، فهذا هو أفلاطون فى جمهوريته يقول : إن أول واجبنا أن نرتب هؤلاء الذين يصنعون الحكايات ، - أن نختار أجملها ، ونرفض الردى منها . ونمنع الأمهات والمربيات ليقصوا تلك الحكايات المختارة على أولادهم ، وبذلك يشكلون أرواحهم بتلك القصص أكثر مما يشكلون أبدانهم^(١) .

ويقول فى موطن آخر : إن أى شخص يصف الآلهة والأبطال وصفا رديئاً يشبه المصور الذى لا تأتى صورته مشابهة للشيء الذى يريد رسمه . ومثل هذه الأوصاف يجب أن تصادر ، وأعنى الشاعر الذى يأتى بأكبر الأكاذيب حول الآلهة . يجب أن نمنع بصراحة تداول تلك القصص التى تصور الآلهة يتبنون الحروب ويحارب بعضهم بعضاً ، ويتآمر بعضهم ضد بعض ، فبالإضافة إلى أن

هذه القصص مكدوبة ، يجدر بهؤلاء الآلهة الذين يحرسون مدنتنا أن يعتقدوا أن من الإثم أن يحارب بعضهم بعضا (١) .

« إن كل القصص التي تدور حول معارك الأبطال كما صورها هوميروس يجب أن نمنعها من دخول مدنتنا سواء كانت متخيلة أو صادقة ، لأن الطفل لا يستطيع وهو في سن صغيرة أن يميز بين الحقيقة والخيال ، وكل ما يسمعه يصدقه ويرسخ في ذهنه على مدى الأيام ! ولهذه الأسباب يجب أن نبذل أقصى ما في قوتنا في أن تعلم القصص التي يسمعها الطفل في أول حياته الفضيلة بأحسن السبل » (٢) .

على أن أفلاطون لا يمنع الكذب إطلاقا ولكنه يراه دواء نافعا لما نسميهم أصدقاءنا إذا أردنا تحويلهم من الشر الناتج من العبث والاستهتار إلى الخير (٣) .

ويقول كذلك : « يجب ألا يغضب هوميروس أو غيره من الشعراء إذا حوينا من شعرهم بعض المقطوعات لأنها غير شعرية ، أو لا يتمتع بها معظم الناس ، بل لأنها كلها كانت أدخلت في باب الشعر وجب ألا يسمعها أطفالنا ورجالنا الأحرار الذين يخشون العبودية أكثر مما يخشون الموت . علينا أن نمنحو تلك المقطوعات التي تبث الرعب والفزع في النفوس ، والمقطوعات التي يبكي فيها مشاهير الرجال ويعولون وينسوحون ونجعلها على لسان النساء ، بل النساء الرديئات ، والرجال الجبناء : حتى لا يقلدهم رجالنا الذين سنكل إليهم حراسة مدنتنا ، وحتى لا يفقدوا شعورهم بالخزي وصلابتهم ، فيكفوا ويعولوا عاليا لاتفه المصائب ، ويجب ألا نسمح لأي شاعر بتصوير الرجال ذوي المكانة وقد غلبهم الضحك ، بله الآلهة ، حتى لا ينغمس شبابتنا في كل ما يثير الضحك » (٤) .

The Republic. P. 67.

(١)

Ibid P. 68.

(٢)

The Republic. P. 73

(٣)

Ibid P. 76 - 79.

(٤)

وهكذا يبنى أفلاطون في رسم الخطة الأدب حتى يخرج جيلاً قوياً صلباً غير خاضع للشهوات الدنيئة من حب المال ، أو الشرور أو احتقار الآلهة ، ويحارب الأدب الذى يصور الظالمين سعداء لا بائسين ، ويحث على الشعراء أن يذشوا مقطوعات يصورون فيها عكس ذلك^(١) .

وهكذا رأى أدباء المدرسة الاتباعية فى تاليم ذلك الفيلسوف إخضاع الأدب والتمسك فيه ليكون نافعا ، مقويا للأخلاق الفاضلة ، منفراً من الأخلاق السيئة ، ورأوه يرسم الخطة للأدب حتى يودى رسالته فى خدمة النشء والمجتمع على الوجه الذى يجعل الشباب قوياً صلباً ، شديد العزيمة ، لا يعرف الخوف ولا الملق ، ولا الرشوة ولا تستعبده شهواته ، وأن يصور الأبطال والآلهة بصورة ترسم للشباب مثلاً علياً يحتذونها . فلا تظهر بمظهر الضعف ، أو تنعت بما يسئ إليها ويشوه جمالها فى ذهن الشباب .

ثم جاء أرسطو وشجع ذلك الاتجاه وجعل للأدب رسالة يجب أن يحرص عليها ويراعيها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً فيقول :

« المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التى من هذا النوع) ويجب ألا يظهر فيها الأخيار متقلبين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاشتماز) ولا الأشرار متقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة ؛ لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنسانى ، ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللثيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء^(٢) فثل هذا

The Republic, P. 83 . 84.

-(١)-

(٢) إذا كان الشخص لثيماً بطبعه ، وانتقل من السعادة إلى الشقاء فقد يكون فى هذا عدالة . ولكن هذا لن يثير فينا رحمة وخوفاً . وكلاهما ضرورى فى طبيعة المأساة ذلك لأن عدالة القصص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا ، والرضا لا يمكن أن يدخل عنصراً فى تكيف المأساة (عبد الرحمن بدوى — هامش ص ٣٥ من كتاب فن الشعر)

قد يشير عاطفة الإنسانية ، ولكنه لا يشير الرعب ولا الخوف أبداً لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا ، فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاء ، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا ، ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف (وبقي إذاً البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين) وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى في هوة الشقاء لا اللوم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان بمن ذهب صيته في الناس وترادفت عليه التعم (١) .

فالغرض الأخلاقي في رأى أرسطو لا يتحقق إلا إذا أحسنا بالرهبة من مصير البطل السيء ، أو أحسنا بالعطف على البطل الشريف ، ولكن هذا العطف يثير فينا البطل بعمله التليل لا بمصيره السيء ، لأنه لا ينبغي أن يلقي الخيرون إلا المصير الحميد . وهذا طبعاً يتفق مع تعريف المأساة كما وضعه أرسطو من أنها محاكاة يقوم بها أشخاص بالعمل لا بالرواية فيثيرون الرحمة والخوف ليهذبوا العواطف والأهواء ، فهو يريد من المأساة أن يكون لها غرض خلقى هو تهذيب العواطف والأهواء . وهذا ما ارتآه أساتذة المدرسة الانباعية ، والتزموه في مآسيهم ، وكان أبعد شيء عن أذهانهم أن يكون الفن خالصاً للفن أو ألا تكون له رسالة خلقية .

وترتب على هذه القاعدة أن صار في كل مسرحية بطل هو المثل الأعلى الذي يرمى الشاعر لجعله نموذجاً كاملاً ، وهذا البطل تفسر الحوادث وفق رغائبه وإرادته وينتصر آخر الأمر مهما كانت العوائق أمامه جمّة ، ولو كانت مؤهلاته الجسدية وظروفه الخاصة ، وطبيعة الأمور لا تؤدي إلى هذا الانتصار .

نرى عند كورنى مثل هذا البطل في رواية السيد ممثلاً في شخصية (رودريك)

(١) كتاب من الشعر ترجمة بدوى ص ٣٥ .

فعلى الرغم من أنه شخص لا تجارب له في الحرب يندصر على (الكنت) الذى مارس الحرب كثيراً وأبلى فيها بلاء حمداً ، وينتصر على (دون سانش) على الرغم من أن الظروف لا تساعد بل يخرج من كل معركة منتصراً دون أن يمس بسوء ، وما ذاك إلا لأن البطل الفاضل يجب أن يخرج مظفراً من كل معركة ، مرفوح الرأس موفور الكرامة ، وهذا أدل على نبالته ومروءته ، وأجدر بأن يحبه لدى الجمهور ويشير إعجابه . بل إن الحوادث يجب أن تصطنع اصطفاً لتمهد لهذا البطل الخاتمة الحسنة ، فيش العرب يجب أن يقف على الحدود يهدد البلاد حتى تنح لردريك فرصة التنكيل به ، وليطغى إعجاب (شيمين) وحباها على دوافع الثأر في نفسها ، وأخيراً لا بد لردريك أن يستولى على قلب حبيبته ويبنى بها ليحقق رغبة الجمهور ، ولتفوز الفضيلة دائماً بالسعادة .

ونجد عند راسين هذا المغزى الخلقى واضحاً تسخر له حوادث المأساة فضعفاء الارادة وعباد الشهوات والأهواء يجب أن يصابوا بأوخم العواقب ، نرى ذلك في مأساته المشهورة (أندروماك) فيبيروس بن أخيل ملك اليونان الذى هزم طروادة وقتل هكتور وأسرازملة أندروماك وابنها يقع في حب أسيرته ويتنكر لحبيبته هرميون ، وهرميون يستبد بها الحق على أندروماك منافستها وتستبد بها للغيرة فلا تصغى لصوت أوريسست الذى دلها حبها ، أما أندروماك: أرملة هكتور فلا تبادل بيروس المنتصر الحب ، وتظل ودية لذكرى زوجها ، ويطالب اليونان بقتل ابن هكتور ، ولكن بيروس يتصدى لحماية اهل أمه أندروماك ترضى عنه وتحميه ، لقد أنساه الحب الواجب ، وتنكر لحبيبته الاولى وأعمته الشهوة عن صوت النذير حين هددته هرميون ، وحين حذره أستاذه من غدرها ، لأنها حرست أوريسست الذى يحبها حباً جما على أن يقتل بيروس فى المعبد وهو يعتقد قرانه على أندروماك ، وقد نفذ أمرها ولقى بيروس العاشق الذى تردد فى حبه ولم يرجح حق الوفاء لوطنه أو حبيبته مصيره الشنيع ، ولما سمعت هرميون بقتله - مع أنها هى المحرصة على ذلك - انتحرت ، ولما سمع أوريسست بانتحارها جن . إن المغزى الخلقى الذى أراده راسين هو أنه يجب أن يتمرد الإنسان على الأهواء

والنزوات ، وأن يكون قوى الإرادة يقاوم شهوات النفس ، ويخضع الحب لعزيمته :
إن ييروس البطل الذى خاض غمار الحروب واثتمصر على طروادة لم يستطع
الاتصار على نفسه ونداء قلبه وشهوة جسمه فيجب أن يقتل ، وإن هرميون التى
هجرها حبيلها وتركها فى قصره ذليلة مهانة مزدراة ولم تسمع لصوت الكرامة
يجب أن تنتحر ، وإن أوريسست الذى لم يفكر إلا فى امرأة لا تحبه ويرتكب
جريمة القتل وقتل الملك المنتصر فى المعبد المقدس يجب أن يمجن . أما أندروماك
لشريعة الوفية التى توجت على عرش اليونان إذ عقد عليها ييروس قبل أن يقتل -
نهى المرأة الفاضلة التى يجب أن تجزى خير الجزاء .

أجل ! لقد كان هؤلاء الأساتذة العظام متمسكين ناصية البيان ، قديرين فى قنهم
خففوا من وطأة الدرس الأخلاقى ، بيد أن هناك فى كل مسرحية ملهاة أو مأساة .
لقد غالى من أتى بعدهم فى القرن الثامن عشر فى رسالة الأدب الأخلاقية غلوا
نمديداً ، لقد كان الأديب فى القرن السابع عشر أشبه شئ برجل الدين الذى
يكشف عن الحقائق العليا للإنسان وقلبه ، أو بالعالم الذى يعرض فى هدوء
ما اكتشفه . ويعرض نتائج تحليلاته للقلب الإنسانى . بيد أن انتشار الثقافة بين
الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر جعلت الأدباء يحورون قنهم بحيث يزيد فى
معلومات هذه الطبقة ويهديها إلى الطريق المستقيم^(١) .

واقدم كانت هذه المبالغة فى رسالة الأدب الأخلاقية من الأسباب التى أدت
إلى قيام حركات تناهضها وتطالب باستقلال الأدب كأصحاب مذهب الفن للفن .
ولست الآن بسيل المفاضلة أو الموازنة بين المذهبين وبحسى أن أقرر أن الأدب
يجب أن يكون ممتعاً وناقعاً معاً بشرط ألا نبالغ فى نفعيته ونحمله أكثر مما يطيق ،
لأن الغلو فى كل شئ غير مقبول ويخرجه عن طبيعته حتى الأدب .

٨ - بقى من تقاليد المدرسة الاتباعية فى المأساة المحافظة على أسلوب خاص

في الإنشاء فالمأساة لا بد أن تكون شعراً ، ولم يفكروا مطلقاً في أن يكتبوها
نثراً ، وهم في هذا يتشبهون بالاغريق أولاً في مآسيهم التي تركوها وفي القواعد
التي قرروها أرسطو في كتابه الشعر وتشريعه للمأساة ، ويتشبهون على الأكثر
بشعراء الرومان في عصرهم الذهبي عصر الإمبراطور أغسطس . لقد ظن كل واحد
من أدباء المدرسة الاتباعية نفسه خليفة فرجيل أو فيد ، وعلى الأخص خليفة
هوراس ، واعتقدوا أن علاقتهم بالعالم ومثانة مركزهم في المجتمع يجعل وجه
الشبه قريباً جداً . ولقد حاولوا أن يصوغوا شعرهم طبقاً لما قرره النقد عن الشعر
في عصر أغسطس . ولم يحاولوا التجديد بل رأوا أن القدماء قد قرروا الأنواع
والأسلوب والمجازات والاستعارات دفعة واحدة ولا سبيل إلى التجديد أو التغيير ،
وكل ما فعله علماء النهضة Renaissance أنهم فسروا ما وجدوه (١) .

إذا تحدثوا عن فكرة أو عاطفة عمدوا إلى الوضوح ، وتناولوا من الأفكار
ما تستطيع جمهرة الناس فهمه بسرعة ، ولم يعمدوا إلى الإشارة والرموز ، أو
الكلام الغامض . لقد كان شعرهم دقيقاً ، ومانيهم ظاهرة واضحة لا نحتمل تأويلاً ،
وما تقرره هذه المعاني تقرره كاملاً غير منقوص . كان شعراً قوياً ، مباشراً يهدف
إلى الغرض بدون التواء ، ليس فيه غموض مطلقاً ، وتشعر بأنه كوسيلة للتعبير
شعر قاطع كالسيف ، مصقول لماح ، براق ، محدد التفاصيل (٢) .

لقد بلغ من دقهم في اتباع القواعد المرسومة أن حددوا عدد الآيات التي
تحتويها كل مسرحية فهي تتراوح بين خمسة عشر ألف بيت وثمانية عشر ألفاً ،
ولا تقل فصول المسرحية عن خمسة ، وحددوا لكل فصل ما يجب أن يشتمل
عليه (٣) .

Modern English Literature, by G. H. Mair and A. C. Ward. p. 90. (١)

(٢) المصدر السابق ٩٤ .

Van Tieghem 55 - 60

(٣)

ومن أهم مزايا أسلوب تلك المدرسة البساطة في التعبير ، واختيار الكلمات بدقة وحذر ووضعها في المكان المناسب ، وأحكام القافية في الشعر ، بحيث ينتهي عندها المعنى ، وينصحون بالتأني ، وإعادة النظر مرات في النتاج الأدبي حتى يأتي أدنى إلى السكال ، لأنهم لا يؤمنون بالموهبة الطبيعية وحدها ويقول بوالو ناصحاً : « أعيّدوا النظر فيما تكتبون على ضوء الصناعة ، اصقلوه بلا انقطاع وأعيّدوا صفاله ، أضيفوا حيناً ، واحذفوا أحياناً ... لا بد أن يكون كل شيء في مكان لائق » (١) ، كما أنهم يدعون إلى التركيز والإيجاز والوضوح ، وعدم الحشو بالتفصيلات المملة ، بل يرمون إلى التعبير عن الغرض بأقصر عبارة فيقول بوالو : « لاتحملوا أنفسكم عناء تفصيل غير مصيب فكل حشو أو تطويل تافه كره يلفظه في الحال كل عقل وافر ؛ إن من لا يعرف الإيجاز لأجهل الناس بالكتابة » (٢) .

هذا وشعرهم موزون مقفى من وزن خاص ، وكل سطرين يشتركان في قافية واحدة تنتهي عندها الجملة ؛ وهذا قريب من الرجز العربي ، وهو يعطى الشعر نغماً وانسجاماً وقوة ، فليس كالشعر المرسل الذي أنشأ به شكسبير مسرحياته ، وإن كان يحذ من حرية الشاعر وتصرفه .

ولعلنا بما قدمنا نكون قد أعطينا صورة واضحة عن المدرسة الاتباعية والمسرح الاتباعي وتقاليده ، ويجدر بنا قبل أن نختم الكلام عن المأساة الاتباعية أن نلخص بعض المسرحيات المشهورة ليتبين منها خصائص هذه المدرسة ، ولو كان المقام يتسع لسقناها كاملة حتى لا يذهب التلخيص بجملها وإظهار مميزاتها .

مأساة السيد Le Cid (٣) لكورنى :

وقعت حوادث هذه المأساة في أشيلية أواخر القرن الحادى عشر في ساحة

(١) فن الشعر لبولو من ترجمة حسيب الحلوى — التشيد الاول —
انظر الادب الفرنسى ص ٢٤ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٣٨ .
(٣) مقتبسة من رواية الكاتب الاسبانى دى كاسترو ١٥٧٦ — ١٦٣٠ =

من ساحات المدينة ، ثم في دار كنت جرماس ثم في قصر الملك . وأهم أشخاصها : دون دياج أبوردريك ، وكنت جرماس أبوشيمين ، وردريك حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريك . والدوق فرناند الأول ملك قشتالة ، والدون شانس مناقس ردريك في حب شيمين ، ومريية ، وابنة الملك .

وموضوعها الصراع بين الحب والواجب . فقد كان من المقرر أن يتزوج ردريك بشيمين ولكن حال دون إتمام الزواج لطمة الكونت والد شيمين للدون دياج والد ردريك ، وانتقام ردريك لآبيه ، بقتله الكنت والد حبيبته ، وأنى لها أن ترضى به بعلا بعد أن أفقدها والدها الحبيب .

في الفصل الأول نرى دون دياج والد ردريك يأتي لينخطب شيمين ابنة الكنت جرماس لولده ، ويوافق والدها على الخطبة وتنبؤ المربية سيدتها شيمين بهذا النبأ السار ؛ لأن شيمين كانت ودرريك في غرام عفيف ، وما أن سمعت النبأ حتى طار قلبها فرحاً ، بيد أنها خشيت أن تحسدها الأقدار على نعتها ، وتختلف الأيام ظنهما .

ثم يقع ما يردى بهذا الأمل الغض ، حيث عين الملك الدون دياج والد ردريك مرياً لولى عهده ، فما أن سمع الكنت جرماس والد شيمين بهذا حتى استشاط غضباً ، لأنه كان يرى نفسه أولى بهذا المنصب وهو القائد المحنك الذي لم يغلب في حرب قط ، وسليل الأماجد النبلاء ، فلما التقى بالدون دياج سخر منه وتعالى عليه . وحط من شأنه ومن مواهبه ، وأنه ان يقدم لتليذه شيئاً وأخذ يستشيريه حتى رد عليه رداً قاسياً : بأن الملك لم يختره لأنه ليس أهلاً لهذا المنصب ، فلطمه الكنت لطمة عنيفة على خده ، فامتشق الحسام ليرد عن نفسه العار ، بيد أن شيخوخته خاتته فضى منهزماً كسيفاً مشيعاً بسخرية الكنت وازدراؤه ، وذهب إلى ولده ردريك يشكو له ، ويذكره بالشرف ويطلبه بالتأمر

= وروايته هي Les Enfance du Cid والسيد في رواية كورنى هو ردريك وهو بطل الرواية .

ومحو العار ، اذهب وامتنحن شجاعتك لإزاء متكبر جبار ، فالدم وحده هو الذى يحو هذه الإهانة بيد أقى لا أخدعك ولا أمنيك ، فأنا أندبك لقتال رجل يخشى جانبه .. د يحمل الهول والفزع أينما كان إلى جيش كامل ، وكم رأيت من كتيبة يدها بأسه .

وحين يعلم ردرىك أنه اندب لقتال والد حبيبته شيمين يتردد قليلا فيلهب حماسه : (انتقم لى ، انتقم لنفسك ، لتكن جديراً بأب مثلى) ويطول تردد ردرىك بين واجبه فى أخذ الثأر لأبيه ، ومحو العار الذى لحقه ولحق أسرته ، وبين حبه لشيمين ، وكيف يمكن أن نرضى عنه إذا قتل أباه ، وأخيراً يخرج من تلك المعركة النفسية بانتصار الواجب على الحب ، لأنه مدين لأبيه بكل شيء .

وفى الفصل الثانى يذهب ردرىك إلى السكنت ؛ ويناقشه فى الإهانة التى ألحقها به وبأبيه بتلك اللطمة الملعونة ، ويطلب مبارزته فى صلف وكبرياء ، فيقول السكنت فى عنجبية واعتداد بنفسه : أتقيس نفسك بى ؟ أنى لك هذا الصلف ، أنت الذى لم يسبق لك أن اتضيت سيفاً ؟ فيرد ردرىك : أجل ! إنى من هؤلاء الذين يريدون أن يدموا تجارهم بضربه أستاذ حاذق . إن سوى يطير فزاده شعاعاً لما يحيط باسمك من ضجيج ، بيد أن بين جوانحى قلباً شجاعاً يزدنى قوة وبأساً ومضاء ، وإذا كنت لم تغلب فما أنت بمستمتع عن القلب .

وهنا يعجب السكنت بتلك الخلال الكريمة ، ويكبر فىلقى اليافع هذا التناول الجرى ، إنه حقق أمله فيه حين قبله زوجا لابنته ، ولكنه يرجوه أن يحقن دمه لأنه ليس كفؤا لقتاله ، وهو القائد المخنك الذى انتصر فى كل معركة ، وأن قتل مثله لن يضى شيئا من الفخر على السكنت ، لأنه قى غير مجرب لا خبرة له بحمل السلاح ، وأنه يدخره زوجا لابنته ، ولكن هذا الكلام المعسول لا يزيد ردرىك إلا إلحاحا فى طلب الثأر ، وإنجاز المبارزة ؛ ويستثير السكنت بأنه يخشى أن يموت على يديه فيقول له هذا : هيا ! إنك تؤدى واجبك وإن ولدنا نحلوه الحياة بعد أن يمتن شرف أبيه لرمى المروءة وضيع .

ويعلم الملك النبأ فيأسى لما أصاب الدون دياج أحد المقربين إليه ، والمشهور

بجلالة ماضيه ، وهما أنه أن يرفض الكنت الاعتذار للشيخ الجليل ، فاذا ائتمس له أحد أفراد الحاشية العذر بأن الاعتذار ثقيل على نفسه وهو الفارس المغوار الكريم ، أبى الملك سماع تلك الحجة .

وبينما الملك وحاشيته فى تلك المناقشة يصله الخبر بأن رديك قد أصاب من الكنت مقتلا ، وتقد شيمين إلى الملك مطالبة بالقصاص والثأر ، ويدخل دون دياج ملتصقا من الملك الرحمة والعفو عن ابنه الذى ثار لكرامته . (وهنا يضمنى كورتى على مقام الملك بهذه المناسبة هالة من الآبهة والإجلال ، ويظهر بأنه صاحب الحول والطول ، وأنه موئل العدالة والحكمة ورمز الذكاء والهيبة . وكان هذا من تقاليد المدرسة الانباعية ، ولا سيما بعد أن تولى لويس الرابع عشر شئون الملك وركز السلطة كلها فى يديه) .

تطالب شيمين بالعدالة وتقول : عاقب يامولاي هذا الشاب الجريء على تطاوله ، لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ، لقد قتل أبى .

دون دياج : لقد ثأر لأبيه .

شيمين : على الملك أن يحقن دماء رعاياه .

دون دياج : ما كان للانتقام العادل أن يجازى بالعقاب .

وتأخذ شيمين فى وصف ما حل بأبيها ، ذلك الذى طالما ربح المعارك للملك وهزم أعداءه ، وتطالب الملك ألا يسمح بخرق النظام ؛ وألا يتعرض الأبطال الشجعان لضربات المتهمين من غير أن يحل بهم العقاب ، فان ذلك يخفف حماسة الدائنين على خدمته ، ويهون من أمرهم ؛ فتخفف شجاعتهم ، وتفتقر حذتهم فى الدفاع عن ملكه . وتنادى الملك قائلة : « ضح به لا من أجل ، بل من أجلك ولصيانة نأجك ، ومن أجل رفعتك ، ومن أجل نفسك » .

فتبرى الدون دياج يدافع بحماسة ؛ ويشيد بتأريخه المجيد ، وما كسبه للملك

في الماضي من أجداد . تم يدافع عن ابنه ، وأنه لولا وهن جسمه وضمف شيخوخته لقام هو بمبارزة الكنت . ولكن استعار ذراع ولده الشاب ، وأنه هو وحده الذي يستحق الجزاء إذا رأى الملك أن غسل العار ومحو الإهانة مما يستوجب العقاب . ولكن على الملك أن يحتفظ بهذه الذراع الفتية التي لا تستطيع أن تفيد ويقول : « أرض بدى شيسين ، أنا قانع بجزائي فلن أقاوم . سأموت راضياً إذ أموت شريفاً ، ولن أشكو قساوة الحكم ، .

وفي الفصل الثالث يظهر دون سانش وهو فارس يحب شيسين وينافس ردرىك في هذا الحب بيد أنها لا تعطف عليه ولا تبادله ذلك العشق ، فيعرض عليها أن ينتقم لها ، ولكنها ترفض أن تنصفها غير عدالة الملك . ثم تخلو إلى مرييتها ، وتسرع إليها أنها لا تزال تحب ردرىك على الرغم من جريمته الشنعاء ، ونطول المحاورة بين شيسين وبين مرييتها في شأن ردرىك وأنها على الرغم من حبها عازمة على الانتقام منه فما كان لهذا الحب أن يقف في سبيل الواجب ، وهنا يفاجئها ردرىك ، ويعرض عليها رأسه ، وأنه مستعد أن يضحى في سبيل إرضائها بحياته . ويقدم لإيها سيفه لتضربه ضربة تريحه من عذابه وتسترىح نفسها بها .

ويخبرها ردرىك بذلك الصراح النفسى العنيف الذى تعرض له حين هم بثأره ، ذلك الصراح بين حبه لها ، وواجبه حيال أبيه : « لقد خيل إلى وأنا موزع بين إسخطك والسكوت على الضيم أن كفة جمالك كادت ترجح ، ولم أضع في الكفة الأخرى أن المتهاون بالشرف غير جدير بك ، وأنه بالرغم من المكانة التي أتمتع بها في نفسك ، فإن من أحبني كريماً سيقولني لثيماً ، وأن في الإصغاء لصوت حبك ، والانصياع لهتافه إنقاصاً لقدري لديك وزراية بمنزلي عندك لقد جئت لأقدم لك دى ، بعد أن أدبت واجبي نحو أبي ، لقد فعلت ما وجب ، وهأنذا أفعل ما يجب ، .

وترد عليه شيسين بأنها على الرغم من حنقها وسخطها عليه لا تستطيع أن تلومه على تجنبه الدنية ، وتقول : مهما تهج آلامى فلن أؤذيك أبداً ، بل سأبكي شقاوتى ، إنك لم تقم إلا بواجب الحر النبيل . بيد أنك هديتني كذلك إلى أن أؤذى واجبي ، لقد تأرت لأبيك ووطدت دعائم مجدك ، وحرى بي أن أصرف

منى إلى مثل هذا الواجب ، على أن أكرب نفسى فأدعم جاهى وأثأر لآبى ،
واسفاه على أن أفقدك بعد إذ فقدته ، إن هذا الجهد دين للشرف فى ذمة
الحب . . . ومما يحدثنى حبنا موصياً بك ، حذباً عليك ، فمروءتى يجب أن
تكون نغمة مروءتك ، لقد كنت فى الإساءة إلى جديراً بى ، فعلى أن أسعى
فى هلاكك لاكون أهلاً لك .

ويطول الحوار بينهما ، وهى ترفض أن تقتله هكذا من غير مطاردة
وفى معركة يستسلم فيها ، وهو يلح عليها أن تقتله بيديها ، ولكنها تأبى ذلك كل
الأيام ، وتطلب منه أن يخرج على عجل مستخفياً حتى لا يفضحها فيعلم الناس
أنها آوت فى بيتها قاتل أبيها ، فيودعها وداعاً حاراً ويخرج .

ثم ينتقل الحوار بين رددريك ووالده ، فوالده يئن على بلائه ، إنه جدير
ببنوته ويقول : « يا عماد شيخوختى ، ويا نبض سعادتى ، ألمس شعرى الأبيض
الذى أعدت إليه عزته ، وتقدم قبيل ذلك الخبر الذى محوت بشجاعتك ما أصابه
من إهانة .

رددريك : إن شرف هذا يعود إليك ، ولم يكن بوسعى أن أفعل أقل من هذا ،
أنا الذى انحدرت من صلبك ، وغذيت بعنايتك . ولكن ائذن
ليأسى أن ينطلق فى حرية ، لقد حرمتنى ذراعى التى تأثرت بهالك
روحي بهذه الضربة المجيدة التى وجهتها إلى حبي — لقد أعدت إليك
كل ما أنا مدين به لك .

دون دياج : ارفع رأسك عالياً بشرة نصرك ، لقد منحتك الحياة ، وأنت
رددت إلى الشرف ، طرد من فؤادك الباسل مظاهر الضعف ، ليس لنا
غير شرف واحد ، والنساء فى الدنيا كثير ، ما الحب إلا لذة ، أما
الشرف فواجب .

رددريك : أراك تدفعنى إلى العار بالنسكول عن حبيبتي . إن التفضيحة متشابهة ،
وهى تتبع على حد المحارب الجبان والماشى الخوان ، لا تمس وفاقى

بسوء أبدأ . . . إن في الموت الذي أفشد لأهون العذاب بعد أن عجزت عن امتلاك شيمين وعن فراقها .

دون دياج : لم يش لك بعد أن تفشد الموت ، إن أميرك وبلاك في حاجة إليك .
وما هو ذا جيش المغاربة يقف على الأبواب يوشك أن يدخل بلادنا ،
ولقد جاء في خمسمائة فارس حين سمعوا بالإهانة التي لحقت بي : يريدون
أن يثأروا لما أصابني ، ولكنك سبقتهم إلى هذا ، فقدم إلى سائى
الشرف ، وتقدم إلى الموت الذى تريد في ميدان الوغى ، واجمل
ملكك يدين بسلامته لمونك ، لا بل عد إلينا بكل جبينك النصر ،
فستمنحك شيمين حينئذ عفوها ورضاها وحبا .

وفي الفصل الرابع يهزم ردريك العرب تحت أسوار أشيلية ، ويعود مظفراً ،
بعد أن أسر من أعدائه عدداً كبيراً ، وقد لقبوه بالسيد — وهى كلمة السيد
العربية محرفة — ويروح يقص على الملك أخبار المعركة ، ونرى الملك يريد
أن يلو حب شيمين التى تنافى إليها تخبر انتصار ردريك فيزعم الملك أن ردريك
قد هلك في نهاية المعركة بعد أن تحقق النصر لبلاده فيغنى عليها ، حتى إذا عادت
إلى زوجها واقفت على أن يتولى دون سائى مبارزة ردريك ليقتض لها من مقتل
أيها ، وقد وافق الملك على هذا بشرط أن تكون زوجة الغالب .

وفي الفصل الخامس ترى ردريك يزددع شيمين ويصرح لها بأنه لن يدافع
عن نفسه ، وأنه سيمكن خصمه من قتله ، فتوسل إليه ألا يفعل لأنها ما تزال
تحبه ، ويأبى هو ألا يفعل ، فتقول له : دافع عن نفسك وأتقذنى من دون
سائى ، وإذا خرجت مظفراً من المعركة كنت لك .

وبهذا يخرج من عندها قوى العزيمة ، ملوفاً بالأمل ، وتدور المعركة طبعاً
خارج المسرح ، ويظهر دون سائى فاذا رآته شيمين ظنت أن حبيبها قد قتل
فتملكها اليأس والخيبة ، ولكن الملك يطمئنها على حياته ويخبرها أنه انتصر على
خصمه واستبقاه حياً سليماً ، ويدعوها إلى العفو عنه ، لأنه سيعود مرة أخرى
لمحاربة العرب ، وسيعود متتصراً ، وأنها تستطيع أن تزوجه متى كفكف الزمن
دموعها وضد جراح قلبها الحزين على أيها .

وفي الرواية شخصيتان ثانويتان هما ابنة الملك والمرية ، أما ابنة الملك فقد أحببت رديك ، ولكنها وجدت الفارق بينهما في المنزلة كبيراً فغلبت العقل على العاطفة ، وإن بقيت تتبع أخباره ، وتعطف عليه . أما المربية فانها كانت هناك لتبثها سيدتها مكنون قوادها ، وتجبب بلا أو نعم .

ولعلك رأيت من هذا الملخص خصائص المأساة الاتباعية ، فالشرف مقدم على الحب ، والاستسلام للحب عنوان الضعف والخور ، والبطل يجب أن تهيأ له الظروف لينتصر دائماً ولو كان غير مجرب ، ينتصر على الكنت جرماش القائد الشجاع ، وينتصر على جيش العرب الأقوياء ، وينتصر على دون سانش ، وينتصر على قلب شيمين الثائرة الحزينة .

ورأيت كذلك هذا الحوار الطويل بين الأب وابنه حين أخذ يحرضه على الثأر ، وبين شيمين ومرييتها ، وبين رديك وشيمين ، ورأيت خصائص كورنى رجل للقانون في مرافعته الطويلة : مرافعة دون دياج في دفاعه عن نفسه وعن ابنه ومرافعة شيمين أمام الملك في مطالبتها بعدالة القصاص ، ورأيت كذلك هذا التحليل النفسى العميق لعواطف رديك وتردده بين الواجب والحب ، وعواطف شيمين ونوزح قلبها بين الواجب والحب ، وعاطفة دون دياج نحو ابنه .

ثم رأيت كيف يشيد كورنى على لسان أبطاله بالخلال النبيلة ، فالكونت يبنى على سجايا رديك ويمجد فيه العزيمة والبأس والشجاعة على الرغم من أنه يبنى منازلته والثأر لأبيه ، ويقول على لسان رديك وهو يلح على شيمين أن تقتله « بأن من أحببني كريماً سيقارني لثيماً ، وأن الإصغاء إلى حبك والاستماع إلى هتاف قلبي سيخفض قدرى عندك ومنزلتى لديك » .

وهذا هو الدرس الاخلاقى الذى رى إليه كورنى ، كان يرى إلى تمجيد البطولة والخلال الحميدة ، وازدراء الضعف والخوف والتردد . ولعلك رأيت أن اللون المحلى والتقاليد والعادات والبيئة لا أثر لها في المأساة ، وأنها لم تكن كورنى قليلاً أو كثيراً ، وإنما ركز مسرحيته في تحليل العواطف : عريضة الحب ، نخوة الشرف ،

بر الآباء ، وفاء الأبناء ، واحترام الملوك ، والدفاع عن الأوطان . لقد كانت
المأساة دراسة لمشكلة نفسية في إطار قصة عليها مسحة من التاريخ وليست تاريخاً
في الواقع ، تتضارب فيها المصالح والعواطف والآراء ، وتتخرج المواقف ويكفهر
الجنو . لقد قوى كورنى العنصر الإنساني في مأساته وحذف الفضول .

ولعلك لاحظت أن بعض المناظر العنيفة لم تمثل على المسرح كقتال الكنت
لردريك ، وقتال ردريك ودون سافش ومحاربة ردريك للنجارية . كما أنك
لاحظت قلة أشخاص الرواية .

ولقد وضعت مسرحية (السيد) قوانين المدرسة الاتباعية في صور عملية ،
ومع هذا فقد كان لكورنى شخصيته المستقلة في رواية السيد وفي غيرها ، وخرج
مراراً على قوانين تلك المدرسة وضاق بها ذرعاً . فهو يجيز لطمة الكنت جرماس
للدون دياج على المسرح ، ويأتى ببعض الشخصيات الثانوية التي لا تؤثر في العمل ،
تحب الأميرة ابنة الملك لردريك لا يقدم في سير العمل ولا يزيد في تعقيد فكرة
المأساة ولا في توضيح مواقفها .

لقد حتمت النظريات أن يكون للمأساة مغزى أخلاقي ، أما كورنى فرأى
وحده أن الغرض من المسرحية هو اللذة والسرور . ورأت النظريات أن البطل
يجب ألا يكون بجرماً آثماً ، وترى كورنى في مسرحية أخرى يدافع عن كليوباترة
ويرى أن الإرادة السيئة ذاتها تخدم المأساة ، ويعارض كورنى نظرية الموافقة
التاريخية ، ويرى أن الحقائق ولو لم توافق التاريخ ملائمة للمأساة ما دامت في
حدود الممكن ، ويرى أنها قادرة على إثارة عواطف النظارة بقوة . وتحم النظريات
التزام قانون الوحدات الثلاث ، ويوافق كورنى على ذلك ولكنه يرى في التزامها
تضييقاً شديداً على حوادث الرواية . وأنحى باللائمة على واضعي هذا القانون ولم
يلتزمه في رواية السيد كما رأينا . فان حوادثها تتعدى حدود الزمان والمكان —
وتسمح النظريات بأن يحتل الحب مكاناً مرموقاً على المسرح ، ويرى كورنى أن
الحب عاطفة مثقلة بالضعف ، وأنه لا يصلح أن يكون العاطفة المسيطرة في مأساة
تزخر بالبطولة : ويطلب أرسطو أن يكون البطل مزيجاً من الضعف والقوة

والفضيلة والخطاء ، ولكن كورنى يأتى أن يكون بطل المأساة . وسطاً بين الفضيلة والريضة ، فاما فاضل جداً أو سيء جداً . ووحدة النعم لدى النظريين . قانون صارم ، وقد سمح كورنى بأن يخلط فى بعض مسرحياته بين الجسد والهزل ، والحزن والفكاهة .

ومن هنا نرى أصالة الفن لدى كورنى وقوة شخصيته ، ومع العلم أن قواعد تلك المدرسة لم تستقر نهائياً ، وتأخذ صيغاتها المعروفة إلا بعد كورنى على يد راسين ومن أتى بعده (١) .

أثر المدرسة الاتباعية :

(١) وكما كنت أورد فى هذا المقام أن ألخص . إحدى مآسى (راسين) حتى تكون أمامنا صورة واضحة جلية . عن المآسى الاتباعية . ، ولكن طبيعة هذا الكتاب لا تحتمل الإطالة ، وحسبى تلك الإشارة العابرة . التى لخصت فيها رواية (أندروماك) وما سأتى عن (برنيس) ومأساة (فيدو) ..

وإذا كانت طبيعة (كورنى) وعبقريته قد حالتا بينه وبين الخضوع المطلق لتقاليد المدرسة الاتباعية وقوانينها فى المأساة ، فإن راسين هو بمثل هذه المدرسة . بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . فعلى يديه استقرت قواعد مسرحها ، وهى تدين لمآسياه أكثر مما يدين لتعاليم (بوالو) لأن الأدباء والقراء والنظارة رأوها مطبقة بدقة عجيبة . فى بساطتها من حيث الموضوع والشخصيات ، وخلوها من الحوادث الكثيرة واللون المجلى ، واهتمامها بالفكرة وتحليل الأرواح ، حتى لقد أجمع النقاد على أن راسين قد بلغ حد الكمال فى تنجيد المدرسة الاتباعية . ولقد حاول كثير من المعجبين به تقليده فجاء . نتاجهم . وسطاً لا هو بالعالى ولا هو بالدون ، كما أن هؤلاء الذين أرادوا منافسته عمدوا بمجديدين . . وكان تجديدهم . سخوفاً ، بل لم يجرؤ أحد فى الواقع أن يمس أصول المأساة . وكلها كانت .

محاولات لتعديلات طفيفة في الجزئيات ، تتصل بالتحليل أكثر مما تتصل بالقلب .
ولعل مأساة (برنيس) خير مثل على طريقة راسين في التحليل والعمق وخلوها
من الحوادث المثيرة ، والالتزامها لقانون الوحدات الثلاث .

إنها مأساة غاية في البساطة ليس فيها حبسكة ، تصور حب (تيتوس)
إمبراطور روما لبرنيس ملكة فلسطين ، التي تبادلته الحب : ولكن تحول
تقاليد روما دون زواجهما ، إذ لم تكن تسمح بأن يتزوج أباطرة روما ملكات
أجنبيات .

لقد نعمت (برنيس) بحب (تيتوس) خمسة أعوام حيث كانت تقيم في
قصره وتترقب اليوم الذي يتزوج فيه هذا الحب بالزواج ولم يكن أى منهما يطيق
البعد عن صاحبه .

وما أن فرغ (تيتوس) من إقامة الحداد على أبيه حتى طمعت الألسنة في
القصر بأن زواجهما قد اقترب أوانه . وأن الإمبراطور قد دلهه الحب ، وأنه
على وشك أن يضرب بتقاليد روما عرض الحائط ، ويعقد على ملكته ، ولم تكن
(برنيس) بجاهلة تلك القوانين والتقاليد ، ولكنها كانت على ثقة عظيمة من حب
(تيتوس) وأن باستطاعته أن ينقذ حبه وينقذها على الرغم من روما .

بيد أن تيتوس يفكر في هذا الحب ، ويوازن بينه وبين واجباته حيال
روما ، وكيف تعيش معه ملكة لا يحبها الشعب ، وكيف يخرج على تقاليد
أسلافه من الأباطرة الذين ضربوا أروع الأمثلة في التضحيات بالرغبات
والذائد .

إنه لا يجهل ماسيمانيه من ألم محض موجه يعصر فؤاده عصراً افراق ملكته
المحوبة ، ولكنه بسني يوعده لموطنه ويعيد برنيس لوطنها .

وقد أشفق على نفسه وعلى حبيبته من موقف الوداع ولم يجد في نفسه الجرأة
ليخبرها بعدوله عن البناء بها ، وكلف صديقهما (أنقيو كوس) ملك سوزيا بحمل

النبا إليها واصطحابها إلى بلادها ، وكان هذا متيها بها ، ولكنه كتم حبه لما رأى غرامها لتيتوس ولم يبح به لها إلا قبل هنيهة مودعا لها . وقد سرها الخبر بيد أنها قابلته باستنكار وأرادت أن نسمعه من الامبراطور نفسه ، اعتقاداً منها أن اللقاء سيقضى على البقية الباقية من تردده في زواجها ، أو أن أنثيو كوس يخترع ذلك لفرض حبه لها ، ولكن وأسفاه ! إن الإمبراطور قد آثر الواجب على الحب ، فأكدت له أنها لا شك قاتلة نفسها في سبيله ، وأكد لها أنه على الحب مقيم ، وأنها إن ماتت فسيحقق بها ويرد الختوف طوعية واختياراً ليجتمع بها في العالم الآخر ، وناشدها الحب والواجب أن تحفظ حياتها ليتمكن من خدمة وطنه الذي يترقبه ويؤمل فيه ، ولتشق أنه لن يحب سواها مدى الحياة ، ثم يعهد إلى صديقه (أنثيو كوس) في أن يتولى رعايتها ويشهد جلال حبهما . فيصارحه أنثيو كوس بأنه كان منافساً له في حبه ولكنه كتم هذا الحب وواراه في أعماق قلبه . رعاية لواجب الصداقة ، ولأن برنيس لم تكن تفسكر إلا في حبيبها تيتوس . وأنه قد عزم على أن يقتل نفسه ليخلصها من حب يائس .

وأخيراً يأتي الحل من لندن (برنيس) فتعهد لتيتوس أن تبقى على حياتها وأن ترحل لتوها ، على أن يحافظ على حياته ، وتناشد (أنثيو كوس) الصداقة ألا يفاتحها بعد اليوم بقصة حبه .

واعلمك تلحظ خلو هذه المأساة من الحوادث والمفاجآت والحركة ، وإنما هو تحليل لما يصطرع في النفوس من أهواء ورغبات ، حوار طويل ومناجاة أطول ، إنها تمثل الصراخ العنيف في نفس تيتوس بين حبه وواجبه وفي نفس أنثيو كوس وكيف يحييه الرجاء ويقتله اليأس ، وفي نفس برنيس بين حبه وكرامتها المهانة ، وكيف تنازعها الأهواء المختلفة من رجاء إلى يأس ، ومن فرح عارم إلى ألم محض .

واعلمك تلحظ تقيدها بوحدة الزمان والمكان وخلوها من الحبكة ، وبساطتها فهي تمثل في حجرة من حجرات القصر ! وتمثل من الحوادث خواتيمها . إنها تحكي خاتمة حب لا قصة حب .

ومع ذلك فقد أعجب بها الجمهور لبساطتها وقوة شعرها .

أما مسرحية (فيدر) لراسين فموضوعها يوناني ، وقد سبق أن عالج (يورويديس) الموضوع نفسه ، ولم ينير راسين في الشخصيات ولا في العقدة ، وقد يكون أضاف بعض شخصيات ، ولكن الموضوع في أساسه واحد .

إنها تدور حول حب (فيدر) زوجة تسيوس أحد ملوك اليونان لابن زوجها من زوجته الأولى ، وكانت أجنبية غير يرانية ، وهذا الابن هو (هيبوليت) ، وقد أخذت تقاوم هذا الحب غير المشروع ، واضطهدت هذا الابن وسامته العذاب .

وفي بداية المسرحية نرى في الفصل الأول هيبوليت يعترف للرجل باحشا عن أبيه تسيوس الذي طال غيابه ، وتطول المناقشة والحوار بينه وبين (تيرامنيوس) الذي حاول أن يثنيه عن عزمه ، ومن سياق الحوار نفهم شخصية هيبوليت ، وهو أنه كان متأيماً على الحب ، ولكنه أخيراً وقع في حب (أريسي) بنت عمه التي قتل أبوه لإخوتها ووضع نفسه وصياً عليها ، حاداً من حريتها ، مبغضاً لها . وإذا كان هيبوليت قد عزم على الرحلة فانما أراد في الواقع أن يهرب ، من هذا الحب الذي كاد يذله ، ولكن قبل أن يرحل تأتيه خادم (فيدر) وتنبئه أن مولاتها تحضر ، بيد أنه يأبى أن يراها وجهاً بغيضاً لديها ، يخبرها بعزمه على الرحلة بحثاً عن أبيه .

ثم يدور الحوار بين فيدر وبين خادماتها (أونون) إذ تريد فيدر أن تنهي حياتها ، وتحاول الخادم أن تثبت فيها روح الأمل . ولكن فيدر تعترف لها بحبها الآثم لابن زوجها تقول : « كنت أتجنبه أينما سرت ، كانت عيناى تمشلانه في ملاح أبيه ، وانتهى بي الأمر أن ثرت على نفسي ، وعمدت إلى التثكيل به ، وإنما تصنعت ظلم زوج الأب لأهرب من هذا العدو الذي شغفتني حباً ، فاستعجلت نفيه ، وانتزعت من ذراعي أبيه ، فسكنت نفسي ، وارتحت يا أونون ، وسارت أيامي منذ تغيبه في مجراها البريء ، خضعت لزوجي وكميت ألمي ، وجعلت أعنى بشمرات زوجي البغيض (أي أولاده منها) .

يا الحذر الباطل ، ويا للقدر الظالم ، فقد رأيت ثأية العدو الذى أبعدته إذ قاذنى زوجى نفسه إلى (تبريرين)^(١) ، فما أسرع ما نكأ ذلك جرحى العميق . . . وكنت أريد أن أحافظ حتى الموت على شرفى وأترك طى الخفاء حياً جد آثم ، بيد أنى لم أقو على تحمل عبراتك وعراكل فكاشفتك بكل شيء ؟ وما أنا على ذلك بنادمة ، على شرط أن توقرى نذور الموت الذى يدنو منى ، فلا تثقل على بلامك الظالم ، ولا تستمر معوتك الباطلة فى التشبث ببقية أنفاس لن تلبث أن تضيع .

وبينا هما فى هذا الحوار إذ رآنى من ينىم فيسدر أن زوجها قد مات وانقسمت أثينا على نفسها ، فبعض أهلها اختار ابن فيدر ، وبعضهم اختار هيبوليت ابن الأجنبية ضارباً بالقوانين عرض الحائط ، وبعضهم اختار (آريسى) بنت أخى تيسرس الملك الراحل .

وهنا يتغير الموقف ويتجهد (أونون) أن تعرض فيدر على أن تشبث بالحياة كراماً لولدها ، ولا سيما وقد صار غرامها أمراً عادياً بعد أن مات زوجها . أما إذا ماتت فسيصير ابنها عبداً ولن يكون ملكاً .

وفى الفصل الثانى نرى فى المنظر الأول (آريسى) مع وصيفتها إنسيان وقد دعاها هيبوليت لمقابلته ، وهما يتناقشان فيما عسى أن يكون البافع لهذه المقابلة : وتكشف آريسى عن خبيثة نفسها وأنها تحب هيبوليت ، لكن تخشى أن يكون فؤاده منظوياً على بغضائها كما كان فؤاد أبيه . إنها تحبه وستحاول أن تقتحم فؤاده بخودة بذلك : « أما أن أعطيت قلباً صعباً أياً ، وأن أقيد بالأغلال أسيراً لم يألّف القيد فذاك هو الذى أريده ، وهو الذى يغرينى . ولكن يا عزيزتى (إنسيان) ما كان أكبر غفلى ، وا أسفاه ! فأنى لن أقابل إلا بكثير من الإباء ، لا يبعد أن ترينى فى خزى من عذابى ، متحبة شاكية هذا الغرور الذى أعجب به اليوم : ترى أيمكن لهيبوليت أن يحب ؟

(١) حيث كان ابن زوجها .

ثم يأتي هيبوليت ويخبرها بموت أبيه وأنه يبطل الأوامر التي فرضت عليها والتي كان أسفاً لشدها ، وأنها اليوم جرة لأوصاية عليها وأن أثينا لا تزال مترددة فيمن تختاره ملكاً ، وأنه مستعد أن يعاونها في اعتلاء العرش ، لأنه لا أمل له فيه فهو ابن أجنبية ينفر أهل أثينا من حكمه ويقول لها : « إن أثينا تناديك الآن من وراء أسوارها ، أما ابن فيدر فينتقي هو وأمه إلى جقوول كريت وأريافها وأنه راحل ليجمع حولها الأصوات .

وحين تریه دهشتها لما أبداه من عطف وحسب عليها ، لا يملك مواطنه فصارعها بحبه في حديث طويل .

تفاجئهما (فيدر) حين يلغها أن هيبوليت على وشك الرحيل ، وتوهمه أنها آتية إليه ليأخذ بيد ابنتها بعد وفاة أبيه « لم يبق لابني أب : ولن يكون بعيداً ذلك اليوم الذي سيفقدني فيه ، من الآن بات يهدد طفولته آلاف عدو ، ويهدك وحدك . أمر الدفاع عنه ، وترجوه أن ينسى إسماءاتها له .

وحين يقول لها أن الأخبار لم تتأكد بموت والده ، وأنه ذاهب للبحث عنه تظهر له أنها يائسة من عودته ، بل إنها غير راغبة في هذه العودة : ثم تصرح له بحبها له وتقول في جراءة . « لا يقومون في وجهك أني حين أحبك أجيز على وأستحسنه ... إني لأمقت نفسي بعد أن جعلتني السماء هدفاً تعيساً لبقمتها أضعاف ما تمقتني أنت ... أردت أن أظهر لعينيك كريمة جافية الطباع ، كنت أنشد كرمك لأحسن مقاومتك ، ماذا أجدت على هذه الجهود الباطلة ؟ لقد ازددت كرها لي من حيث لم آلك حباً ، بل إن آلامك كانت تضيق عليك جمالا جديداً ، ذريت وجف عودي على جمر الهوى ودموعه .

أيها النجل الجدير ببطل نجلك أرح العالم من امرأة شنعاء تنيظك ، أرملة تشيوس تجرؤ على حب هيبوليت ! صدقي ، لا ينبغي لهذه المسيخة الكريمة أن تفلت من يدك ، هذا قلبي فلتسد نحوه ضربتك .

وإذا كنت تخشى أن تلوث يدك بدم جد خسيس ، ألا فلتعزني سيفك بدلا من ذراعك أعطني » (وتمد يدها إلى السيف) .

ولما حاول تيرامين بعد أن ذهبت فيدر أن يعرف ما حدث بينهما وبين هيبوليت ، ولماذا يراه بغير سيف . هم هيبوليت بإفشاء سر فيدر ولكنه تراجع قائلا : « أيتها الآلهة العظام . ألا فليغيب هذا السر المقيت في يم النسيان » .

ثم أخبر تيرامين أن أهل أثينا انتخبوا أخاه (ابن فيدر) ملكا بدل والده ، ومع ذلك فتمة إشاعة بأن والده لا يزال حيا .

وفي مستهل الفصل الثالث نرى فيدر وخادمتها أوتون في حوار حول مهام الدولة ، ومهام الحب ، ففيدر ترى أنها لا تستطيع أن تدير دقة الحكم فيا بة عن ولدها في حين عجز عقلها عن السيطرة على عواطفها ، وكشفت عدوها بحبها له ، ثم تتساءل: يا ترى ماذا كان وقع حديثها في قلبه ، ذلك القلب المستعصى على الحب . ولقد سرها — وإن لم يستجب لعاطفتها — أن قلبه لا يزال غفلا لم تحتله امرأة . وأخذت تعرض أونون أن تذهب إليه وتلوح له بالتاج فهي مستعدة أن تتنازل عن السلطان ، له وتقول لها : « إني أضع قيد تصرفه الوالد وأمه ، ومهما دار الأمر غاولي كل السبل لتلين عريكته ، ستحظى كلباتك بتوفيق أكبر . ألحى ، اذرفي الدمع ، نوحى ، إرثي بين يديه لفيدر التي تجود بأنفاسها ، لا تخرجي قط من اتخاذ صوت ضارع متوسل . سأقر كل ما تفعلين » .

وبعد ذلك يتبين أن تيسوس قد عاد حيا ، ويسقط في يد فيدر بعد أن باحت بحبها الآثم لابنه هيبوليت ، وتذكرها أونون . وتزين لها أن تتهم هيبوليت بأنه هو الذى تجرأ على حبها وحاول انتهاك حرمتها حتى لا يلحق العار أولادها .

ولكن فيدر ترتاع من هذه الهمة « أنا ! هل أجسر على ظلم البرى وتوسوى . صفحته ٩ » .

وتنطوع أونون لإخبار تيسوس معتقدة أنه مهما اشتط في غضبة فلن يتجاوز

نفى ولده بعيداً عنه ، فالأب ياسيدتى حين يجازى لا يخرج عن أوتيه ، على أنه إذا وجب إهراق الدم البرى ، فأى شيء تنسكل عن بذله لقاء شرفك المهدد؟

ثم يأتى تيسوس ويجتمع هو وفيدر وهيبوليت وتيرامين ، وتستقبله فيدر حين هم بضمها إليه بقولها ، قف يا تيسوس لاتدنس جميل الأفراح ، أصبحت غير أهل لرفيق عاطفتك ، لقد أسىء إليك ، لم يرع القدر الحسود حرمة زوجك فى غيابك ، لست جديرة بأن أحظى باعجابك ولا بقربك .

ويدهش تيسوس من هذا الاستقبال ، ويستفسر من ولده عما اتفاهها ، ويقول له هيبوليت : «إنها وحدها تستطيع كشف اللثام عن هذا السر ، ويطلب من أبيه أن يأذن له بالرحيل والبعد عن مكان تعيش فيه هذه الزوجة ، ويتعجب تيسوس : زوجته لاتود أن يلبسها وابنه يود أن يفارقه .

وفى الفصل الرابع تدس أنون خادم (فيدر) لهيبوليت وتدعى أنه حاول خيافته فى زوجته ، فيشتد غضبه وحنقه على هذا الولد العاق ثم يجتمع تيسوس وهيبوليت . ويكون موقف عاصف من قبل الأب ويحاول هيبوليت الدفاع عن نفسه دون أن يكشف ، فيدر ، حتى لايسىء إلى والده بالكشف عن خيانة زوجته ، ويطعنه فى كرامته ، وتلقى إهانات والده بصبر بالغ ، مدافعا عن نفسه بأنه هو الذى عرف بتأبيه على الحب ، بهذا عرف هيبوليت فى بلاد اليونان ، لقد دفعت الفضيلة إلى انقساوة . وعرف الناس صرامتى التى لاتنتنى ، ليس النهار بأظهر من سريرتى ، ومع ذلك يدعون أن هيبوليت قد تيممه هوى داعر ، ويحكم عليه والده بالنفى .

وترتاح (فيدر) وتهب لنجدته وكانت تخشى حين سمعت صوت زوجها أن الغضب اجتاحه فقتل ولده ، ولما أخبرها بأنه اكتنى بنفيه وأن لبتون وعده بهلاكه زاد ارتياحها ، وتعجب تيسوس لخوفها وهو الذى يظن أنها ستفرح بهلاك من استباح حرمتها وتهجم على حقوق والده . ولم يدع لها زوجها فرصة للكلام ، مع أنها كانت على وشك أن تعترف له بالحقيقة .

ثم تناجى نفسها ، وتتعجب من أن هيبوليت قلباً أحب آريسي دونها فأخذت .. الغيرة تنهش قلبها ، وتقول لها أونون :

— ماذا يجدى عليهما هذا الحب الباطل ؟ لن يتقابلا بعد اليوم .

فيدر : سيتجاذبان إلى الأبد ، لأنهما لا يعيآن بعاشقة حقا .

ولن يحول النقي بين المحبين . وإنما سيقطعون ألف عهد للوصال المسكين .
أى أينون لا أطيق سعادة تهنيتى . ألا فلترحمى غيرتى وغيظى .

يجب أن تزول آريسي . . يجب أن أوقف حقد زوجى على دمها البغيض .
ينبغي ألا يقتصر على عقوبات خفيفة ، فإن إثمها يفوق إثم إختوتها . . أريد أن
أستنبه وأنا فى حيا غيرتى . ولكن ماذا أراى فاعلة ؟ فى أى مضلة يتيه عقلى ؛
أنا غيرى ! وتسيوس هو الذى استنجد به ، زوجى حى وأنا لا أزال أنلظى !
لأجل من ؟ من القلب الذى أطمح بيمصرى إليه ؟ كل كلمة ينصب لها شعر
رأسى . خطاياى قد طفح كيلها ، إننى أزخم بالفتور والخذاع . يدان القاتلتان
تستعجلان الثأرى ، وتوقان إلى الانغماس فى الدم العرى ، يالى من شقية ! ! .

وفى الفصل الخامس نرى هيبوليت ذاهباً لوداع آريسي ، وتستنكر منه
جته الذى يطوح به إلى النقي ، غير عاقبة بحبها وبقلبها . ولكنه يغريها بالحرب
معه ، فترتاح أن تذهب معه وهى ليست له زوجا ؟ إن ذلك نخل بالشرف .

ثم يفاجئهما الملك فيهرب هيبوليت . وتقف آريسي ويقف منها على حب
هيبوليت لها ، وتحاول أن تكشف له عن الحقيقة المؤلمة تلبيحا : ثم يأتيه الخبر
بأن أونون قتلت نفسها ، وأن الملكة تريد أن تموت كذلك ، وهنا يستكشف له
وجه الحقيقة ، ويتضرع إلى الآلهة أن تبقى على والده الذى ظلمه ، ولكن قد
فات الأوان ، فقد جاءه مصرع ابته ، وأخذ تيرامين يصف كيف صرع ،
ويصرخ تسيوس :

بنى : بنى ! يا أملا عزيزاً أضعته ، أيتها الآلهة الجفافة الذين ، بالغبوا فى الاستجابة فى آية حسرة قانلة أعدتها لى الايام .

ويصف له تيرامين بحىء آريسى باحشنة عن هيبوليت نريد أن تلحق به وتزوجه فتراه جثة هامدة فيخسى عليها إغماء الموت . وكانت لابنه وصية أراد تيرامين أن ينقلها إلى والده ، ولكنه الملح فيدر قادمة فصمت .

وهنا نجد تسيوس يقول لها : « حسنا . لقد انتصرت ، وقضى ولى نجه . لكم يخفى حقا ذلك الارقياب القاسى حين أراه بريثا فى أعماق قلبي . لكنه يا سيدتى قد مات . فاليك ضحيتك . استمتعي بمهلكه على هدى كنت أم على ضلال ، . ويبكى على ولده بكاء مرأ .

فيدر : « تلا يا تسيوس . يجب أن أضع حداً للصمت الجائر ، يجب أن نرد على ابنك براءته ، فاته أبداً لم يكن آثماً ، .

ثم أفضت إليه يائهما ، بأنها هى التى نظرت إليه نظرة فاجرة داعرة . وأن السماء قد وضعت فى صدرها غراما مشئوما .

وكانت قبل نجيتها إليه قد تناولت سما ، وما كادت تفرغ من حديثها حتى فاضت روحها ولفظت أنفاسها .

هذه هى مأساة فيدر ، كما كتبها راسين . وقد عالج فيها ثلاث عواطف أو أكثر : عاطفة فيدر ، فى خبها الآثم لابن زوجها ، وكيف كانت تتسارع فى فؤادها الكراهية والحب حتى انتصر الحب .

وكيف حاولت أن تضحي بحبيبها لتنفذ شرفها فاتهمته بما هو منه براء ، ولما علت أن قلبه قد لان لحب سواها نهشتها الغيرة وأرادت أن تقضى على غريمها حتى بعد أن عرفت بنى هيبوليت .

وعاطفة البتوة بمثلة فى هيبوليت ذى القلب الذى أبى على الحب ، ولأن كان قد خضع أخيراً لآريسى ، الذى كان مفروضا أن يكرهها ، ولكن الحب لا يعرف .

الحدود ولا السدود . هذا القلب الذى أحب أريسي ، وعلم بالمسكيدة التى دبرتها فيدر له بعد أن كاشفته بحبها ، واهتمته لدى والده بالإثم — أبت عليه بنوته أن يطعن والده فى كرامته ، ويسىء إليه فى شيخوخته ، وضحى بنفسه وبمجبه فى سبيل والده .

وعاطفة الأبوة والزوج ممثلة فى تسيوس الذى جرفه الغضب أول الأمر حين نعى إليه خبر خطيئة ابنه واكتفى بنفيه ، ثم مالبت أن تدم ولكن بعد فوات الأوان . وكيف فاضت شئونه وشجونه أسى ولوعة على قلزة كبده دون أن يتشبث من خطيئته .

وازداد أسى بعد أن اعترفت (فيدر) بذنبها بعد أن هلك هيوليت وجع فى ولده كما جع فى زوجه وإن اختلفت الفجيعتان ،

إنها مأساة مروعة ، حوادثها قليلة ، وأشخاصها قليلون ، وتعالج موضوعاً سبق أن عالجه يورويديس ، ولكن النقاد قرروا أن راسين قد بلغ القمة فى « فيدر » من حيث الغوص إلى أغوار النفس الإنسانية ، وتصوير الشخصيات .

وترى فى هذه المسرحية تقاليد المدرسة الكلاسيكية فى أتم قالب لها من حيث وضوح الشخصيات ، وطول الحوار ، وتقليب الأمور على شتى وجوها ، والتحليل العميق للنفس البشرية ، والتقيد بوحدة الزمان والمكان والعقدة ،

وكان فولتير (١) فى القرن الثامن عشر حامل لواء النقد ، وزعيم أصحاب المبادئ الأدبية وكان إعجابه براسين إعجاباً كاملاً لا يحيد فيقول : ربما كانت « أثالى Athalie » وهى إحدى مآسى راسين المقتبسة من التوراة - أحسن ما أبدعه

(١) ولد فولتير بباريس فى سنة ١٦٩٤ ، وتوفى بها فى ٣٠ مايو سنة ١٧٧٨ وكان صاحب إنتاج ضخم فى كل فنون الأدب ، كما كان من أصحاب النعقول العملية حيث اشتغل بالتجارة والصناعة ففسار من أصحاب الثراء ، وكان من دعاة التحرر ويفضل تعاليمه قامت الثورة الفرنسية .

العقل الإنسانى ، (١) ويقول : (راسين هو أقرب شعرائنا إلى السكال) (٢) لابل يقول أكثر من هذا : « تفوق راسين كثيراً على الأغريق ، وعلى كورنى فى تفهم الأهواء ، وبلغ من حلاوة الشعر وجمال اللفظ غاية الغايات » ، (٣) .

ومعنى ثنائه على راسين أنه لا يزال يتطلب من المأساة أن تخاطب القلب قبل كل شيء ، وأن عاطفة الحب لا يزال هى المسيطرة على المأساة ، وأن يصور الأديب الموقف الحزين لأم فقدت ولدها مثلاً ، وغير ذلك من العواطف الطبيعية بل يعنى أنه لا يزال مؤيداً لقانون الوحدات الثلاث لا تبعاً للتقاليد فحسب ، ولكن لأنها فى رأيه أدنى إلى الطبيعة ، فوحدة العمل تجعل الاهتمام مستمراً . ووحدة المسكان لأن العمل الواحد لا يمكن أن يجرى فى عدة أمكنة ، وأما وحدة الزمان فلأنه يستحيل على الشاعر مادياً أن يضع أمام أعين النظارة ما يجرى فى خلال خمسة عشر يوماً تفصل بين فترتين من العمل مثلاً ، ويرى أن العمل يجب ألا يتجاوز ثلاث ساعات ، ولكن هذه الساعات الثلاث لا يمكن أن نصلح على أنها أربع وعشرون ساعة ، والوحدات تؤكد البساطة التى تمتاز بها المأساة أما الشعر فليس ثمة شك فى وجوب الاحتفاظ به فى المأساة ، لأنه يجعلها غاية فى الجمال ، وذلك لأن الشعر الجميل يتضمن عدة سمات خلقية وثقافية ضرورية جداً للعمل الأدبى الممتاز (٤) .

ولكن على الرغم من أن فولتير وأدباء القرن الثامن عشر احتفظوا باجلالهم للمأساة الانباعية ، ودافعوا عنها ، وأثنوا كل الثناء على أساتذتها ، فإن فولتير كان فى طليعة الذين أدخلوا تعديلات كثيرة على تلك القوانين الانباعية .

Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre (١)
aussi Van Tieghem p, p. 123 - 124

Lettre à L'Academie francaise à Propos d'Irène (٢)

Le Siecle de Louis XIV 2 p. 44 (٣)

Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre, (٤)
Laussi Van Tieghem, p, 123 - 124.

ولما كان المرء لا يستطيع أن يتدخّل إلى مالا نهاية لا في العواطف الكبرى ولا في المواقف ، فعليه من ناحية أخرى أن يجدد في الفن الأدبي ، ولذلك رأى فولتير :

(١) أن يحتل التمثيل والحركة المنزلة الأولى في المأساة ، وإذا كان لابد من عقد ثانوية وقصص استطرادية انتفى بها موضوعاً بسيطاً فقيراً في ذاته فيجب أن تكون في صورة حوادث لا في صورة أخبار تلقى ، هذه المواقف يجب أن تكون جريئة خاسمة معدة بالمناظر ، فقد كانت الغلطة الكبرى في المأساة الانباعية كثرة ما بها من الأخبار ، والقطع الاستعراضية ، وطول الحوار . يجب أن نحذف الادعاء الذي لا فائدة من وجوده على المسرح ولا تبقى إلا الشخصيات الرئيسية ، ودعا فولتير إلى اقتباس العواطف القوية ، ونعني على المدرسة الانباعية (المبالغة في الرقة) : وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف (بروكس) وهو " يجمع إليته جماهير الشعب الروماني ويخطب فيهم خطبته المشهورة ، وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (١) ، وقد دعا هذا الإعجاب إلى اقتباس بعض معاملة في مسرحية (موت قيصر) لفرى (مارك أنطوني) يخطب في الشعب ، وهذا الشعب يصفق ويتحدث أو يهتج ، ويحمل آخرون جثة قيصر في عفة ملتفة بشوكة الذامني ، فيهبط مارك أنطوني من فوق المنبر وينطلق للركوع أمام الجثة . وكانت مثل هذه المناظر محرمة في المسرح الكلاسيكي أيام راسين .

(ب) أن نهتم بالمناظر أكثر من ذي قبل ، وقد عرض فولتير في مسرحيته " (إنقاذ روما Rome Sauvée) مجلس الأعيان الروماني متعقداً ، وفي ذواية تانكريد Tancrede نرى مبارزة بين فارسين ، وفي مسرحية سميراميس نرى شبح (نينوس) ، وفي مسرحية أخرى نسمع صوت مدفع : وكان يرى أن يتسع جو المسرحية ويكون نغماً مؤثراً ويقول : " يجب أن تؤثر في الروح وفي العين في وقت واحد (٢) ، ،

(١) 'Le' Siècle de Louis XIV, Chap, XXXII

Epître dédicatoire de tancrède (٢)

(ج) وقد توسع فولتير في إطار المأساة ، فعالج موضوعات متنوعة واقتبس من الأدبين الإغريقي والروماني ، (أوديب ، وپروتس ، ومقتل قيصر ، وأكتاف وپومپي الصغير) كما اقتبس من تاريخ فرنسا الحروب الصليبية في زار Zaire ، وحرب المائة عام في مسرحية أخرى ، بل ذهب إلى أهم شتى واقتبس من تاريخها ، ففي مسرحية (الزير Alzire) يذهب بنا إلى (ييرو) وفي (محمد) يذهب بنا إلى مكة وفي (Irène إرين) إلى القلستانطينية ، وفي غيرها يذهب إلى الصين L'Orpheline de la Ghine

وكان مغرماً بعقد موازنات بين أشياء مختلفة ، كالموازنة بين المسلمين والمسيحيين وبين الأمريكيين والإسبانيين ، وبين الصينيين والتتار ، وبين الشيخ القدماء والفرسان القدماء (١) .

(د) وأخيراً يجب أن يكون للأساسة رسالة ، يجب أن تكون داعية للأفكار والآراء التي يراها الأديب أهلاً لأن تذاع بين الناس : الإنسانية الصادقة ، والديانة الواضحة المبسطة ، والتسامح السياسي ، والإحسان العالمي ، واحترام القانون ، وطاعة الرعية للحكام ، وعدل الحكام وتسامحهم مع رعاياهم وبحر القوانين الظالمة (٢)

هذه هي بعض التعديلات التي أدخلها فولتير في القرن الثامن عشر على المأساة الانباعية ولكنه ظل مخلصاً لقواعدها العامة ، مدافعاً عنها ضد التيارات الجديدة ، وعلى الرغم من أنه عرف شكسبير في أثناء مقامه بانجلترا التي مكث بها عامين ، وكان أول من قدمه إلى فرنسا في كتابه (رسائل فلسفية أو رسائل على الإنجليز) وفي مقدمات مسرحياته مثل بروتس ، ومقتل يوليوس قيصر ، إلا أنه ارتفع للإعجاب العظيم الذي أحرزه شكسبير لدى الفرنسيين لما نقلت أعماله إليهم ، وأخذ يقاوم سلطانه ، ويدعو إلى الرجوع للأساسة الانباعية كما حددها راسين ،

Préface de Scythes.

(١)

Van Tieghem - P. 129 et Notre Littérature

(٢)

Etudiée dans

les textes 11. Par . M. Braunschvig. P. 207.

(١٠ - المسرحية)

وإن كان لا شك قد تأثر فيما أدخله على المأساة من التعديلات التي ذكرناها آنفاً بطريقة شكسبير (١). وسنذكر فيما بعد أثر شكسبير في فرنسا بالتفصيل وبحسبنا أن نقول هنا : إنه قد بذلت محاولات شتى في فرنسا لتحطيم تلك القيود التي فرضتها المدرسة الانباعية في المأساة ، وجاءت مدام دي ستيل تدعو إلى أدب جديد ، ثم جاء شاتوبريان ، ثم فيكتور هوجو ، وقامت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) في القرن التاسع عشر ووضع هوجو عدة مسرحيات تطبيقاً عليها ، ولكن هذه الحركة لم يقدر لها الاستمرار في فرنسا ، ففي العام الذي أخرج فيه هوجو مسرحيته (برجراف) ١٨٤٣ أخرج بونسار Ponsard مسرحية لوكريس Lucrece وقابلها الجمهور بحفاوة بالغة ، مع أنها رجعة إلى تقاليد المدرسة الانباعية . وقد نصب بونسار نفسه مدافعاً عن تلك المدرسة ضد المسرحية الإبداعية (الدراما) التي وضع هوجو قواعدها في مقدمة مسرحية كرومويل ودعا إلى العودة إلى التقاليد الجميلة التي قررتها المأساة الانباعية : البساطة وتجنب الزخرفة والمجازات والخيال والموازنات الغلبة ، والمفارقات المقحمة وكل ما كان يدعو إليه هوجو لتمييز به (الدراما) كما دعا إلى المحافظة على قانون الوحدات ، وشك في اللون المحلي وفضل عليه مائة مرة صدق الأحاسيس والعواطف القلبية . ولم يعارض بونسار في الواقع في الدراما ما دامت لا تتعدى حد النظريات ، وإنما كانت معارضته منصبة على تمثيلها ووضعها موضع التنفيذ (٢) .

وهكذا رأينا إلى أي حد كانت جذور المأساة الانباعية عميقة في الأرض الفرنسية ، وأنها على الرغم من الرغبة القوية في نفوس الفرنسيين لتجديد ، واتصالهم بالآداب الأجنبية الحديثة ولا سيما الألمانية والإنجليزية ، وإعجابهم المتزايد بعبقريّة شكسبير وعظم نتاجه ، ومحاولتهم تأسيس مدرسة حديثة هي المدرسة الإبداعية على يد مدام ستيل وشاتوبريان وهوجو - على الرغم من كل هذا بقيت للمأساة الانباعية عظمتها وأنصارها ، وبرهن الأدب الفرنسي

(١) المرجع السابق ص ٢٠٦ هامش (٥) ، وص ٢٠٧ .

(٢) Voir. Preface des Etude antiques et Discours à l'Académie française et Van Tieghem. P. 103.

حتى أواخر القرن التاسع عشر على إخلاصه وولائه لها . ولعل مرجع هذا إلى عظم النماذج الأدبية التي وضعها أساتذة تلك المدرسة ، ولأنها ابتدأت في فرنسية خالصة . أما الحركة الإبداعية فدخيلة ، فالوفاء للمدرسة الانباعية وفاء للعقلية الفرنسية والأدب الفرنسي ، فكان هذا العامل الوطني من الأسباب القوية التي دعت مركزها وأبقت عليها ، ودعت عقلية متحررة مثل فولتير لأن يتنكر لشكسبير بعد أن أعجب به ، وصار ينتقص من قيمة عمله .

٢ — على أن تأثير المدرسة الانباعية قد تعدى حدود فرنسا إلى إنجلترا ، ولقد لفتت أنظار الأدباء الإنجليز وكان أول من فكر في تلك التقاليد التي خلفها قدماء الإغريق والرومان هو دريدون (١٦٦٠ — ١٧٠٠) ، ووجد أن المدرسة الفرنسية الانباعية لم تكن تطبيقاً دقيقاً لتعاليم القدماء ، بل كان عليها الطابع الفرنسي ، وكانت تحويراً خاصاً بهم ، فكانت فرنسية ، وليست انباعية بالمعنى الصحيح (١) ، وقد حاول دريدون في القرن السابع عشر أن يوجه الشعر توجيهها خاصاً . أي إلى الصحة في الأداء والتعبير ، ووضوح المعنى ، بيد أن قواعد المدرسة الانباعية الإنجليزية لم تشرح إلا على يد ولش walsh . وقد جاء في رسالة أرسلها لبوب سنة ١٧٠٦ قوله : إن خير الشعراء المحدثين هو من قربت لغته من تقليد القدماء (٢) .

ثم جاء بوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، ونزعم هذه المدرسة التي اهتمت بالقالت وحده . لقد كانوا يرمون إلى الكمال ، وعنصر الكمال في نظرهم يكمن في التعبير الدقيق لا في العاطفة الجياشة أو الفكرة الرائعة ، ويمكن في النظام الذي يربط بين أجزاء القصيدة وفي التعبير عن الفكرة ، ولم يروا في اختفاء العاطفة ما يفسد هذا الشعر ، بل ساروا وراء المنطق والعقل (٣) .

(١) Wyalt P. 103

(٢) المصدر السابق نفس الصفحة .

(٣) Legouis and Cazamian : History of English Literature

P. 718 - 791.

لقد حتمت عليهم النظريات الرجوع إلى الأدب القديم يستمدون منه الموضوعات ، بيد أن روح العصر التمس منفذاً للهرب فلبّأت إلى قصائد التهم اللاذع . والتقليد الساخر ، حتى كان هذا النوع من الشعر هو طابع هذا العصر^(١) وكان شعر بوب قريباً من النثر . واستعمله في العلوم وفي النقد مثل قصيدته التي سماها (بحث في النقد ، والتي بحث فيها النظم والقوانين الأدبية ، والنشاط الذهني الذي يحكم ويقدر ويشرع ، والذي يضم القواعد بعضها إلى بعض ، وكان أمام ناظره وهو ينظم هذه القصيدة هوراس الروماني ، وبوالو الفرنسي وقد سار معهما ، وأسلم نفسه لهما من غير تحفظ ، ولو أنه كتب ما كتبه في هذا البحث نقرأ لما فقد قيمته شيئاً .

لقد ابتدأت الانباعية الإنجليزية بالنقطة التي ابتدأ منها الفرنسيون ، وهي تقليد الطبيعة — وهذا ولا شك يوافق نظرية المحدثين — بيد أنهم يختلفون عنهم ، لأنهم يرون الطبيعة ممثلة في النماذج التي تركها القدماء من إغريق ورومان ، ورأى بوب كما رأى أساتذة المدرسة الفرنسية أن في اتباع القدماء عصمة من كل خطأ . ولقد أثر التعميم في الأدب على الدخول في الجزئيات والعناية بالأفراد كما آثروا ، ورأى أن للأدب رسالة اجتماعية عليه أداؤها ، فكان لا يقدر الأثر الأدبي إلا بمقدار ما فيه من رجال فضلاء وأخلاق صالحة ، وكان لا يتسامح ألبتة في الخطيئة الخلقية^(٢) . ولقد كان الأدب الانباعي في نظرهم ديناً يرتفع بالأديب إلى سموات الفضيلة إذا تعمد تقليد القدماء وأحكم تقليدهم^(٣) .

ورأوا كما رأى الفرنسيون أن يكون الموضوع نبيلاً شريفاً ، وعنى (بوب) بهذا أن يكون فلسفياً إنسانياً عاماً (يصلح لكل الأمم في جميع الأزمنة) أي يتحدث عن العناصر الثابتة في الإنسان دون سواها . ولا شك أن الموضوع النبيل الشريف يحتاج إلى لغة شريفة ، إذ لا يحتفظ بوقاره إلا بها . على أنه

(١) المصدر السابق ص ٧٢١ .

(٢) نفس المصدر ص ٧٢٣ .

(٣) ص ٧٣٨ .

لا يشجب الموضوعات التافهة أو البسيطة ، إذ ليس المهم هو عدم أصالتها ، أو تفاهتها ، ولكن المهم - في نظره - هو اللغة المعبرة عنها ، فكم من موضوع تافه ارتفعت به اللغة القويمة ؛ وعلى هذا يجب أن يكون الأسلوب دقيقاً صحيحاً قوياً مؤثراً ، وإلا فلن تسترعى أية فكرة مهما جلت أى انتباه . بيد أن نبالة اللغة وكرمها إذا تركا للاختيار كان ذلك منافياً للبساطة التى دعا إليها (بوب) ومدرسته ، وعلى هذا يرفض الشعر الاتباعى أن يعتمد من ناحية المبدأ - على الكلمات والعبارات المألوفة التى تدبر عن الحياة الغضة الحية ، وعلى الرغم من نمو الطبقة الوسطى من الشعب وازدياد نفوذها نرى الشعر على يد هذه المدرسة يمتحن إلى الارستقراطية ، لأن الأدب فى رأيهم يرمى إلى التمييز ، ويتعد عن كل ما هو وضيع . وبهذا وجد ما يسمى بالمعجم الشعرى ، وهو مجموعة من العبارات والكلمات التى اصطلح الشعراء على أنها أنسب للشعر من سواها ، وعلى كل منهم أن يأخذ منها ما يريد للتعبير عن أى فكرة أو خيال أو صورة ، وبذا جاءت صورهم متشابهة ، وخيالهم محدوداً بهذه القوالب والصيغ اللغوية ، ولم يكن ثمة مجال للاختيار أو الابتكار ، وإنما صار الأدب آلياً سلبياً ، والسبب فى هذا هو نظرية التقليد التى وضعت ذوقاً رسمياً للأدب يجب أن يهدف كل الأدباء للوصول إليه . وقد أمدت اللغات اللاتينية والإغريقية والفرنسية هذا المعجم بكثير من الكلمات والتعبيرات ، وكانت معانيها دقيقة مطابقة للصدق والواقع (١) .

لقد استطاع أدباء إنجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أن يفتحوا على الروح الإنجليزى تلك الروح الأكاديمية التى سيطرت على زملائهم فى فرنسا ، ولهذا أسسوا الجمعية الملكية Royal Society وقررت الجمعية صفات الأسلوب التى يجب أن يتبعها الأدباء ويراعوها وهى : الوضوح ، والبساطة ، والوصول للهدف من أقرب الطرق ، وجودة السبك ودقة التعبير (٢) . لقد بلغ اهتمامهم

Legiuis and CaZamian. P. 738 - 740.

(١)

Modern English Lit, P. 91.,

(٢)

باللفظ والعبارة - كما رأيت - حد الإفراط ، فجاء شعرهم مصطنعاً غير طبيعي بعيداً عن الرقة والظرف . ولم يكن شعراً قريباً من القلوب أو عميق الغور ، وإنما يتميز بالذكاء ، ويلجأ إلى المنطق أكثر مما يلجأ إلى القلب والعاطفة ، وعالجوا به موضوعات ثلاثم النثر أكثر من الشعر مثل حياة الإنسان وتناولها بالشرح والتحليل ، أو الخوض في الجدل والبحث عن المقاييس الشعرية ، والبحث في الأسس الأدبية الأخلاقية ، أو استعراض مظاهر الحياة الاجتماعية كالقمار والحفلات الخ .

ولقد انحط الشعر على يد هذه المدرسة انحطاطاً لم يحدث من قبل أو من بعد ، إذ أصبح صياغة فحسب . لقد كان الشعراء في عصر الياسابات يستعملون كثيراً من الكلمات والعبارات التي يستعملها زملاؤهم في إيطاليا وفرنسا ، ولكنهم استعملوها للتعبير عن أشياء شعروا بها ، ولم تكن العبرة لديهم بالألفاظ المختارة ، ولا بالتقاليد التي يصب فيها الشعر وإنما المهم هو التعبير باخلاص وصدق وقوة عن أدق خلجات القلوب^(١) . أما هؤلاء فقد قصروه على مجرد التعبير وانتقاء الألفاظ ، وبذلك جاء شعراً لا حياة فيه ولا حرارة .

وكان من الطبيعي - لكثرة ما أنتج بوب من الشعر - أن يطغى على شعراء عصره ، وأن يشتهر أمره ، كما كان من الطبيعي ، وهو زعيم المدرسة الاتباعية أن يثنى عليه الفرنسيون ، وهذا فولتير يصرح بأن بوب أعظم شعراء إنجلترا بل أعظم شاعر في العالم^(٢) ، أما في إنجلترا حين جاءت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) في أوائل القرن التاسع عشر فقد أخذ النقاد يتساءلون : هل كان بوب شاعراً ؟ لقد كان شاعراً مناسباً لعصره وللجتماع الإنجليزى الذي قدره وقدر شعره . كان شاعراً مديناً ، يقول في الحوادث التي تقع فيها ، وفي السياسة المحلية ، وفي العادات والتقاليد التي يراها ، لقد كان العالم أمام بوب محدوداً ، ومصطنعاً ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً عظيماً ، وإن دافع عنه (بيرون)

Modern English Lit. P. 97.

(١)

Lettres Philosophiques ou Lettres Les English

(٢)

أحد شعراء المدرسة الإبداعية في القرن التاسع عشر ؛ حيث كانت طبيعته الساخرة توافق طبيعة بوب ، وقد كان من الممكن أن يظل وفيًا لتعاليم المدرسة الاتباعية الإنجليزية لولا قوة تيار الإبداعية^(١) .

لقد كان بوب ومدرسته تضطرب في مجال ضيق ، وتمتع بتقدير مجتمع محدود ؛ لأنها انتحلت لنفسها المسكافة التي يرنو إليها ذوو الأحساب الرفيعة والعادات الطيبة . لقد كان « دريدون » شاعر بلاط ، حريصاً على أن يغير ولاءه كلما تغير صاحب العرش ، وكان (بوب) عدلاً وصديقاً لعظماء عصره ، كما كان من ذوي الثراء . وقد تمتع أتباعه برعاية كثير من (اللوردات) إذا فاتهم المساواة . وكان من أثر هذا أن أعطى الشعر الذي قرضوه ، واللغة التي استعملوها الفرصة للتداول . ويقول الدكتور (جونسون) : قبل عصر « دريدون » ، كنت لا تجد معجماً شعرياً خاصاً ، ولا نظاماً للكلمات التي سلت من غلظة الاستعمال المنزلي ، وتحررت من العبارات النائية ، وأعدت للفنون الأدبية ، بل كنت تجد ألفاظاً كثيرة الابتذال أو حوشية مما تسبب إخفاق الشاعر في عرضه ، ولقد كان هذا المعجم الشعري المبرأ من غلظة الاستعمال المنزلي هو مستوى اللغة الشعرية في القرن الثامن عشر ، ولذا كان من أول أهداف الحركة الإبداعية في القرن التاسع عشر الإقلاع عن خطيئة هذا الأسلوب المصطنع الكاذب الذي روج له ونماه مجتمع الطبقة الأرستقراطية في إنجلترا ، والذي ابتعد عن الطبيعة والبساطة ، على الرغم من ادعاء هذه المدرسة البساطة وتقليد الطبيعة^(٢) .

لقد قلد بوب ومدرسته الاتباعية الفرنسية في بعض مظاهر الشعر ، بل في التناغم من هذه المظاهر ، ولم يقلدوهم في اهتمامهم بالمرسجية مأساة وملهاة ، حتى لا نكاد نجد لهذه المدرسة الإنجليزية أثراً ذا قيمة في هذا الباب ، ونراهم يتجهون نحو الرواية النثرية (القصة) ، ويهملون المسرحية ، ولذلك عدة أسباب : منها

History of English Literature, by A. Lang. P. 376. (١)

Modern English Lit P. 135. (٢)

أن قواعد المدرسة الاتباعية لا تلائم الطبيعة الإنجليزية في الشعر، وإنما تلائم الطبيعة الفرنسية، وذلك لأن البيئة الإنجليزية معتمدة تدعو الفرد إلى الانطواء على نفسه وتدعوه إلى الكتابة والحزن، فيكثر تفكيره في الطبيعة ولو من وراء جدار، كما يكثر تفكيره في الله وفي كمال صنعه، وعلى العكس من ذلك البيئة الفرنسية فهي أكثر إشراقاً وأضحى شمسا: والشعر لا يعنى عادة في مثل هذه البيئة، لأنها بوضوحها أورثت الفرنسي المنطق، ونصاعة اللجة، والذكاء اللبّاح، والصراحة في التعبير والتفكير نوعاً ما. إن الفرنسي يعيش في عالم الشعور، ويطمئن للطبيعة المحيطة به، لأنها ليست طبيعة صاخبة عاصفة مدمرة، سوداء، كما هو الحال في الطبيعة التي تكتنف بلاد الإنجليز. ولقد أمضت في غير هذا الكتاب في الفرقة بين العقلانيين الإنجليزية والفرنسية بالنسبة للشعر والنثر^(١)، ولست أريد هنا أن أكرر ما قلته ثمة. وبحسبي أن أذكر أن من أهم قواعد المدرسة الاتباعية: النظام والدقة، ووضوح التعبير، واتباع المنطق والذكاء، ولما كانت هذه القواعد لا تتفق والعقلية الإنجليزية فقد اجتهد بوب ومدرسته في أخذ أنفسهم بها، وشغلوا بهذا المظهر عن الجوهر، ولم يجدوا متسعاً أمامهم لأن يتعمقوا أو يقلدوا في المسرحية، لأنهم عانوا في تكيف أنفسهم حتى تلائم هذا المظهر الاتباعي جهداً عظيماً وشغلوا به عن كل شيء سواه.

ومن هذه الأسباب أن عصر اليصابات الذي سبق عصر بوب ومدرسته كان عصرأ غنياً بالمسرحيات، ويكفي أن ظهر فيه شكسبير، ولم يكن أدباء القرن الثامن عشر. وقد قيدوا أنفسهم بقيود المدرسة الاتباعية - بمستطيعين الإجابة في المسرحية، وقد وضع فيها شكسبير نماذج عليا تنقطع أنفس كل من يحاول أن يقلدها دون أن يصل إلى شيء فيها.

ولعلك تعجب لماذا كان عصر اليصابات غنياً بالمسرحية ولم يكن كذلك عصر بوب الذي مهر في الرواية؟ الحق أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث ضخم من الحياة، إذ كان العصر عصر كشف وتوسع واستعمار، وكان عليهم

(١) راجع كتابنا (في الادب الحديث) الجزء الثاني من ص ٢٧٧ - ٢٨١

أن يفحصوا ويكشفوا عن ذلك التراث ، ويجعلوه ملكاً لهم . كان عالمهم عالم عمل ، ولذلك كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً ، مثلاً في المسرحية ، لم يقفوا ليتأملوا أو يحللوا أن يوازنوا بين المقدمات والنتائج ، بل أقدموا على النتائج الأدبية مدفوعين بالغريزة أو الإلهام (١) .

ثم إن الأدباء وجدوا أن المسرحية دون سواها هي التي تجزى مادياً ، وذلك لأن الجمهور كان يتعشقها أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب ، بل كانت اللون الوحيد الذى يستطيع الأدباء أن يقدموه للجمهور حتى يفهمه ؛ لأن السكت كانت فادرة وقليلة ، وكان عدد القراء ونسبتهم ضئيلة ؛ ثم إن الحياة ذاتها كانت مسرحية ملوثة بالمفاجآت في هذا العصر ، والأدب الحى هو الذى يقف بجانب الحياة التي يعيش فيها ، ويكون وثيق الصلة بها (٢) .

وقد خلا الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر من المآسى الجيدة ، وثمة بعض المآهى سنخضها بالذكر فيما بعد .

٢ - المأساة الإبداعية (الدراما)

المعتقد أن العصر الانبعاثى في إنجلترا ينتهى ما بين عامى ١٧٨٠ - ١٧٩٨ ، وأن الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) تبدىء بنشر (الأغاني الراقصة) لورد سويرث وكوليردج في سنة ١٧٩٨ أى في أخريات القرن الثامن عشر ، وأنها قد بلغت أوجها في الثلاثين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر : بيد أن المسرحية الإبداعية قد سبقت ظهور الحركة بقرنين من الزمان على يد الشاعر العالمى ولیم شكسبير (٣) ، ولم يفتن الأدباء في خلال هذه المدة لما خلقته تلك العبقرية الفذة من

Wapitt P. 185.

(١)

(٢) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٣) ولد ولیم شكسبير بمدينة ستراتفورد على نهر آفن في سنة ١٥٦٤ ، ولا يكن أبوه جون شكسبير من أبناء هذه البلدة وإنما نزع إليها وهو شاب وتزوج ابنة رجل غنى من الأسر الشريفة ، وقد خلف لها أبوها كل ثروته ، بيد أن هذه الثروة قد ضاعت فيما بعد ولما بلغ ولیم السابعة =

من نتاج ، ولم تزد مكانة شكسبير في إنجلترا في تلك الحقبة على أى شاعر معاصره ، فلما قويت الحركة الإبداعية أقبل أنصارها على آثاره يدرسونها ويمجدونها ، ومنذ ذلك الوقت احتل شكسبير منصب الزعامة الأدبية في جميع بقاع العالم ، وترجم إلى كل اللغات الحية تقريباً ترجمة دقيقة قوية تكاد تقرب من أصلها الطبيعي .

وعلىنا الآن أن نعود القهقري إلى عصر شكسبير لندرس المسرحية الإبداعية وإن لم نأخذ هذا الاسم في عصره ، ولم يوضع لهذا النوع من المسرحيات قواعد وقوانين وأنظمة كما وضع للمسرحية الاتباعية ، لأن شكسبير كان عبقرية فذة سبقت زمنها ، ثم نأتى بعد ذلك لتعاليم هذه الحركة في القرن التاسع عشر كما قررها فيكتور هوجو .

والآن علينا أن نتساءل ؛ هل أتى شكسبير بمسرحياته في هذه الصورة الإبداعية على غير مثال سبق ؟ وهل كان كتاب المسرحيات قبله ، كما كان هو ، على غير علم بالمدرسة الاتباعية ، وقوانين أرسطو ؟ وإذا كان شكسبير يعلم هذه القوانين فلماذا خرج عليها ؟

= من عمره أرسله أبوه الى المدرسة في ستراتفورد وفيها تعلم اللاتينية وقليلًا جدا من الاغريقية ؛ وعكث بها ثماني سنوات . ويقال : انه احترف التدريس بعد خروجه من المدرسة وبعضهم يقول : انه اشتغل بالنجارة مع أبيه الذي توفي سنة ١٥٨٢ وتزوج وليم شكسبير من آن هاثواي وهي ابنة مزارع غنى كان يقيم على مقربة من المدينة ، وكانت تكبره بثمانى سنوات وانجب منها سوزانا وتوأمين هما ولد اسماء هامنت وبنات اسمها جوديث لما بلغ الحادية والعشرين اتهم في حادثة اعتداء على غزلان أحد اشراف المقاطعة ووضع في محبس الاتهام حينما وظهرت بأكورة أدبه بهجائه لهذا الشريف فشدد عليه النكير فهاجر الى (لندن) . وفى لندن وجد سبيله الى المسرح وكان اول عمله فيه هو عمل الملحن ثم مالبت أن اشترك في إعادة كتابة المسرحيات القديمة . وأخيرا استقل بكتابة المسرحيات واشترك في تمثيلها . ولما عظمت ثروته اشترى في بلده عقارا كبيرا ومالبت أن مل المقام في لندن فنزح الى بلده في سنة ١٦١٢ وتوفى بها في سنة ١٦١٦ في يوم عيد ميلاده ٢٣ من أبريل .

لقد أفاد شكسبير من كل تقاليد المسرح الإنجليزى السابقة له (فتمثيلية المعجزات) التى كان يقوم بها أهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت تمثل حتى أواخر القرن السادس عشر (١٥٩٤) ، ومنها أخذ شكسبير أنواع الخدم ، والسادة ، والجنود ، كما أن المسرحية الخلقية التى أشرنا إليها فى مبدأ هذا الكتاب ظلت تمثل جنباً إلى جنب مع المسرحيات الأخرى فى أوائل عهد شكسبير ، وإليها يرجع الفضل فى إيجاد العقدة فى المسرحية ، ولظهور البطل لأول مرة ، لأن التمثيليات السابقة كانت استعراضاً ولم تكن مسرحية بالمعنى المعروف . وكان يتخلل هذه المسرحيات الخلقية بعض الترويح المرح ، فلم تكن جداً خالصة وقد أبقى شكسبير على هذا العنصر المرح فى مأساه ، وكان لشخصية المهرج مكان ملحوظ فى مسرحياته .

يبد أن أول تأثير لتقاليد المسرح الإغريقى على الأدب الإنجليزى ظهر فى القرن السادس عشر . وكان هذا التأثير فى صورة تقسيم المسرحية إلى فصول (ولا شئ سوى هذا) ، وكانت أول مسرحية اتبعت هذه القاعدة هى (رالف رويستر دويستر) Ralf Roister Doister

وأول مأساة ظهر فيها أثر (سنيكا) الرومانى هى مأساة جور بودك Gloriboduc أو كما تسمى أحيانا (فيريكس وبوركس) وملخصها أن جور بودك ملك بريطانيا قسم مملكته فى حياته بين ولديه فيريكس وبوركس فتنازع الأخوان وقتل أصغرهما الأكبر ، وكانت الأم تغز الأكبر وتجبه ، فافتتحت له بقتلها ولدها الأصغر ، فثار الشعب لهذه القضاة ، وقتل الوالد والوالدة ، ثم اجتمع النبلاء وحاربوا الشعب الثائر وأحضره . وأخذوا بعد ذلك يبحثون عن أمير يتولى حكم البلاد ، فاختلفوا وشبت بينهم حرب أهلية . والموضوع كما ترى بريطانى الأصل ، ولكن سمات الاتباعية تظهر فيه ؛ إذ يقص الخدم والرسل بعض أجزاء الرواية ، ولا يرى شئ من القضاة على المسرح ، وبدلاً من الحوار نسمع خطبا طويلة ، وكل فصل ما عدا الأخير ينتهى بالجوقة .

ومع هذا فقد نظم جزء من المسرحية بالشعر المرسل ، ومؤلفها (ما كفيفيل) أول من استعمل هذا النوع من الشعر في الأدب الإنجليزي في المسرحية وإن كان قد سبقه (سري) Surrey الشاعر الإنجليزي في ترجمته لإلياذة فرجيل وقد أفاد شكسبير من هذه التجربة فيما بعد حيث استعمل هذا النوع من الشعر في معظم مسرحياته .

ويظهر أن عصر الياصابات كان قليل المعرفة بالأدب الإغريقي وإن كان قد ظهرت آثار أدبية مترجمة عن اليونانية أفاد منها شكسبير كل الإفادة من ذلك ترجمة ساكفيل Sackville لإحدى مسرحيات يوريبندس وترجمة تشايمان Chopman للإلياذة والأوديسة .

ويظهر أن هذا العصر كان عظيم التأثير بالأدب الروماني وبسنيكا على الأخص والمسرح الروماني كان لا يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفرعات على المسرح ، وقد لاقت مسرحيات الانتقام أو الثأر Revengeplays لدى الجمهور في عصر الياصابات إقبالا وتشجيعا . كما أخذ المسرح الإنجليزي من سنيكا تمثيل الأشباح والمناظر الحزينة والفظائع . وقد أفاد شكسبير من كل هذا وكان له في روايات (كد) Kyd التي تسكر فيها الأشباح والدماء أسوة في هاملت وسواها .

ولقد مهد السبيل لشكسبير مجموعة من الأدباء لقبوا أنفسهم بـ (فطناء الجامعة) ١٥٨٠ - ١٥٩٥ ، وقد اتخذوا هذا اللقب ليميزوا أنفسهم من الكتاب الذين لم يدرسوا دراسة جامعية . وقد أرادوا أن يعيشوا بأقلامهم فعرضوا على المسرح بضاعتهم من مسرحيات قديمة فيها بعض التعديل ، ومن مسرحيات جديدة وضعوها بأنفسهم . ولا شك أنهم كانوا على علم بتقاليد المدرسة الانباعية كما جاءت في كتاب الشعر لأرسطو وكما تركها الرومان . بيد أنهم خرجوا على تقاليد أرسطو فخرجوا مآسيهم بالمناظر المرحية وبالغناء ، واستعمل بعضهم (جون مللي) النثر في المسرحية ، وبما أخذه عنه شكسبير تنكر البطلة الأنثى في هيئة غلام ،

واستغلال هذه الحيلة المسرحية في وقت كان يمثل الغلمان فيه أدوار النساء ، وإن كانت الحيلة شائعة في ذلك العصر .

ومن فطناء الجامعة الذين أفاد منهم شكسبير فائدة حقة ، وكان له أثر كبير في المسرحية (مارلو) Marlowe ١٥٦٤ - ١٥٩٣ . وقد ولد في نفس العام الذي ولد فيه شكسبير وكتب سبع مسرحيات في حياته من أهمها : تامبولين (١) أو تيمورلنك ، والدكتور فاوست ، ويهودى مالطة ، وريتشارد الثاني التي تعد أولى المسرحيات التاريخية العظيمة التي ظهرت في عهد إليزابيث . وقد استطاع (مارلو) أن يخلق في ست سنوات المأساة الإبداعية Romantic Drama ، وعلى الرغم من ضعف بناء مسرحيته الأولى تيمورلنك ، إذ أن فيها عشرين قتيلا وعدة مناظر للشجار والقنال ، وليس فيها أى عقدة أو تعقيد ولا انزان في التقسيم ولا مؤامرة ولا شخصيات تستحق الذكر ، كما أنها خالية من الحب — على الرغم من كل هذا فهي أول مسرحية قوية كتبت بالشعر المرسل للجمهور وبحسبه هذا غفراً (٢) .

ولكى نقدر الفائدة التي أفادها شكسبير من مارلو علينا أن نبين أثره في المأساة الإبداعية . لقد سار مارلو أول الأمر على الطريقة الإغريقية في المأساة وهي أن يركز الحوادث كلها حول شخصية عظيمة تغطي على كل الشخصيات الأخرى في الرواية ، وجعل موضوع الرواية في تيمورلنك ، والدكتور فاوست ويهودى مالطة صراع البطل نحو تحقيق أمل مشود ، كان هذا الأمل هو المجد في تيمورلنك والعلم في الدكتور فاوست ، والثراء في يهودى مالطة . ولم يكن للشخصيات الثانوية أى قيمة في المأساة إلا بمقدار ما تتصل بالبطل ، ثم عدل عن هذه الطريقة في ريتشارد الثاني ، وبنائها على الحب ، وقد اضطر أن يخلق بجانب شخصية الملك بعض الشخصيات القوية بمثلة أعدائه حتى يستطيع أن يهد

Tamburlaine.

(١)

Wyatt. P. 50.

(٢)

لسقوطه ، وقد احتذى شكسبير حذوه حيناً ، وتقدم عليه أحياناً ، وخرج عليه مرات عدة . أما احتذائه حذوه فهو أنه جعل أهم نقطة في المأساة الصراع الذى يضطرم فى نفس البطل كما نرى فى (عطيل) قياساً على الدكتور فاوست ، وأما تفوقه عليه فذلك أنه عنى فى أكثر رواياته بالشخصيات الثانوية بجانب الشخصيات الرئيسية ، وأما خروجه عليه فى إشارته أن يكون أبطاله دائماً من ذوى المكانة العالية .

ثم إن مارلو خرج على قافون الوحدات الثلاث خروجاً ينياً ، فالرواية عنده يجوز أن تقع حوادثها فى عدة أعوام ، ويجوز أن يتغير موضع الحوادث من بلد إلى بلد ، ثم يجوز ألا ترتبط الحوادث إلا بكونها متصلة بشخصية البطل الواحد ، وسواء بعد ذلك أكان فى الرواية عقدة واحدة أو أكثر .

وقد انحرف مارلو عن المسرحية الإغريقية بأن أجاز القتل والقسوة والعنف على المسرح وعلى مشهد من النظارة متأثراً بالطريقة الرومانية ، وبسببنا على الأخص ، ذلك أن هذا اللون — كما ذكرنا آنفاً — كان محبباً لدى الجمهور فى عصر اللياصابات . ولقد تأثر مارلو بميل الجمهور وبنظريات (ميكافيل) فى التعطش للقوة وأن الغاية تسوغ نوع الوسطة على أن أهم تجديد أدخله مارلو على المسرحية هو إنشادها بالشعر المرسل . أجل ! إن ما كفيل قد سبقه إلى استعمال هذا النوع من الشعر فى روايته (جوربودك) ، ولكنه كان باكورة ضئيلة إذا قيست بما كتبه مارلو ، لأنه كان قوياً مبدعاً فى استعماله حتى سمي البيت من شعر مارلو (بالبيت الجبار) .

ويعزو بعض النقاد^(١) نضج المأساة لدى شكسبير ، وقوة أدائه الشعرى إلى المثل الذى ضربه (مارلو) فى الدكتور فاوست ، باعتياده على القصة ، وعلى

(١) المسرحية العالمية الجزء الثانى — ١ . نيكول ترجمة محمود

روعة الشعر فى السيطرة . خذ مثلاً قول مارلو على لسان إبليس وهو يخاطب
فاوست فى ساعته الأخيرة :

أى فاوست :

ليس أمامك غير ساعة واحدة تحياها .
وبعدها تحل عليك اللعنة إلى الأبد .
فى ساكنة أيتها الأفلاك السماوية التى تدور على الدوام .
حتى يندم الزمن ، ولا يأتى منتصف الليل .
ويا عين الطبيعة الشقراء ، أشرقى ، أشرقى من جديد .
وأعيدى النهار دائماً ، أو اجعلى هذه الساعة .
عاماً ، أو شهراً أو أسبوعاً ، أو يوماً طبيعياً .
حتى يتمكن فاوست من التوبة . ويهب لروحه الخلاص .
رويداً رويداً أيها الليل السارى فى فلكه .

فأنت ترى مارلو قد مهد الطريق حق التمهيد لشكسبير (١) فى خروجه على
قانون الوحدات الثلاث (٢) وفى جعله موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً
داخلياً يضطرم فى نفس البطل (٣) وفى إباحته المناظر الفظيعة وسفك الدماء على
المسرح (٤) وفى استخدامه الشعر المرسل بتوسع وقوة وبلاغة (٥) وفى عنايته
أحياناً بالشخصيات الثانوية (٦) وفى اعتداد الفرد بشخصيته .

وثمة مسرحية أخرى تأثر بها شكسبير ، وهى لأحد فطناء الجامعة
(توماس كيد) ظهرت فى سنة ١٥٨٩ ألا هى « المأساة الإسبانية » ، ولم تبلغ هذه
المسرحية ما بلغته فاوست لمارلو من روعة الشعر ، وإنما كان بها ما عجز عنه مارلو فى
مسرحياته من براعة فى البناء ، ويمكننا اعتبار المسرحيتين - إلى حد ما - متكاملتين
- فقد أدخلت الأولى - مسرحية الدكتور فاوست إلى المسرح تفوق الشعر وعمق
المعاطفة - وأمدته الثانية - المأساة الإسبانية - بالتنويع فى صور التأثير ، وبالبراعة
فى توجيه الحادثة .

وأظننا بهذا الاستعراض الموجز للمسرحية قبل شكسبير قد أجبنا عن السؤال الأول وبيننا أن محاولات قد بذلت قبل شكسبير للخروج على تلك القوانين الصارمة التي فرضها أرسطو وتبعه فيها كتاب المدرسة الانبائية ، وأن شكسبير قد أفاد من تلك المحاولات كما سنرى فيما بعد .

أما عن السؤال الثاني وهو : هل كانت تقاليد المدرسة الانبائية معروفة لشكسبير ولكتاب المسرحية في عهده ؟ فنقول : أجل ! لقد كانت تعاليم تلك المدرسة معروفة لدى الكتاب الإنجليز في القرن السادس عشر ، ولكنها في الأغلب جاءتهم مصبوغة بصيغة رومانية ، وكان أثر سنيكا الروماني أقوى من أثر أرسطو فأعجبوا بطريقته الخطائية ، وبكلامه المنمق ، وتعطشه للدماء ، ولكن المسرحيات التي كتبت على هذه الطريقة لم تكتب للجمهور ، وإنما كتبت للطبقة الأرستقراطية لأن النظارة في عهد اليصابات كانوا يحبون الحركة والعمل في المسرحية ، وفي مآسى سنيكا لا يوجد عمل أو حركة وإنما توجد خطب طويلة . وحوار مل ؛ ومن أبرز مؤثرات المسرح الروماني ظهور الجن والأشباح والإنذارات التي ينطقون بها في صيغة وعد أو وعيد ، وفي نظرية الثأر والانتقام .

على أنه وجد من النقد في هذا العصر من شايح نظريات أرسطو ودافع عنها وانتقد في مرارة وقسوة كتاب المسرحيات الإنجليزية ، ونعى عليهم عدم تقديم تلك القوانين وهو السير فيليب سدني في كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry ، ولقد مر في غير ذلك المكان ما قاله عن الخروج على وحدتي الزمان والمكان، ولندكر هنا ما قاله عن وحدة النغم، وكيف أن المسرحيات في عصره كانت تجمع بين الحزن والسرور ، والجدة والفكاهة ، وفي هذا خروج على تلك القاعدة التي وضعها أرسطو والتزمها الانبائيون في فرنسا : وبجانب هذه السخافات الشنيعة ترى أن مسرحيتهم ليست مآسى كما يجب أن تكون ، أو ملاهى كما يجب أن تكون ، يخلطون فيها الملوك بالمهرجين لأن الموضوع يتطلب هذا بل يجعلون هؤلاء المهرجين يمثلون أدواراً في موضوعات ملوكية من غير وقار أو احتشام ، وبذلك لم تحرز مآسيتهم الإبداعية إعجاباً أو عطفاً . إننى أعلم أن

القدماء (الإغريق) قد تركوا لنا مثلاً أو اثنين من هذا النوع Tragu. Comedies ولكننا إذا أمعنا النظر وجدنا أنهم لم يجمعوا بين عازف الموسيقى والجنّازة أبداً .

لقد هاجم (سدى) هذه المسرحيات التي خرجت على تقاليد المدرسة الإغريقية في عصره ، ودافع عن قوانين أرسطو في الوقت الذي كانت فيه المسرحية الإبداعية لا تزال في نشأتها ، ولا ندرى إذا كان شكسبير قد عرف تلك القوانين أو لم يعرفها ، وأغلب الظن أنه كان يعرفها ، فأخر مسرحية له وهي (العاصفة) قد طبق فيها قانون الوحدات الثلاث ، على الرغم من أن هذا القانون لا يتفق مع طبيعته أو رأيه ، وقد التزم هذا القانون في تلك المسرحية ليظهر براعته في الدراما مع ملاحظة هذا القانون ، ولذلك نراها تقع في يوم واحد ، وكل المناظر إلا الأول يقع في جزيرة واحدة .

على أن المعروف عن شكسبير أن معلوماته في الإغريقية كانت ضئيلة ، وأنه لم يكن يعتمد على قراءته الخاصة في اللاتينية ، وإنما كان يعتمد على الترجمات الإنجليزية ، ومن ذلك اعتماده على ترجمة (تورث) (١) لكتاب (بلوتارك) حيوات متوازية أو حياة المشهورين من الرجال ، ومن هذا الكتاب استمد موضوعات مسرحيته: يوليوس قيصر . وكيلوباطرة . ولقد كانت الترجمة من الجودة بحيث لم يتورع شكسبير عن نقل عبارات بأسرها دون أن يدخل عليها أى تغيير يذكر كما أفاد من ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكتاب الفرنسي مونتيني ومن ترجمة سبنسر الشاعر لبعض آثار بترارك .

والآن نأتى إلى شكسبير ومآسيه ، وشكسبير ليس بالموضوع السهل فقد كتب حوله أكثر من ألف كتاب وناولته بالنقد مئات . ولست أزعم أنى أريد هنا أن أوفيه حقه ، وبحسبى أن أذكر مميزات مآسيه ، وكيف تم على يديه خلق المأساة

الإبداعية قبل أن تولد الحركة الإبداعية بقرنين من الزمان وأكشف عن بعض السر في عظمته .

وكما أقف الآن حائراً أمام تلك العبقريّة الفذة وهذا التراث الضخم من المسرحيات التي تربو على الثلاثين ، ولا أدري أى فوائده أتناول ، ومن أى النقط أبدأ ، حار من قبلي النقد في عظمة شكسبير ، وكل تناوله من ناحية ، فبعضهم يرى أنه معجز في لغته وموسيقى شعره ، وفي مهارته في حبك المسرحية وإدارة حوارها ، وفي قدرته التخيلية كشاعر ، وكتخالف لآلئ شخصية كل منها متميز عن الآخر تمام التميز ، وأنه كان من مقلدي الطبيعة وكان يعبر عنها أجمل تعبير .

ويقول عنه معاصره (بن جونسون)^(١) إنه كان ذا طبيعة رجة حرة ، وذا خيال ممتاز وأغراض شريفة وتعبيرات رشيقة ، وكان ذكاً طوع يمينته .

ويقول عنه دريدون^(٢) إنه كان دائماً عظيماً حينما يتطلب الموقف العظمة ولم يقل أحد مطلقاً أنه كان يخلق المناسبات لإظهار ذكائه . ولديه نجد كل الفنون والعلوم ، وكل أنواع الأخلاق ، والفلسفة الطبيعية من غير أن نعلم أنه درسها مطلقاً . إن هؤلاء الذين يتهمونونه بأنه كان في حاجة للتعليم يسبقون عليه فضلاً عظيماً لأنه كان متعلقاً بفطرته ، إذ لم يكن في حاجة إلى النظر في كتاب ليقرأ الطبيعة ، ولكنه نظر إلى دخیلة نفسه فوجدها ثمة .

ويقول عنه (بوب) - على الرغم من أنه كان من زعماء المدرسة الانباعية - : إنه كان دائماً يأتي بالقول الفصل حين تتخرج المناقشة أو حين تتأزم العواطف والنزعات ، وهذا عجيب من رجل غير متعلم وغير مجرب لهذه المواقف العظيمة في الحياة ، وبهذا يظهر أنه عرف العالم عن طريق الإلهام وأنه نفذ إلى الطبيعة

Ben Jonson.

(١)

John Dryden.

(٢)

الإنسانية بنظرة واحدة ، وأنه المؤلف الوحيد الذى يعطينا أساس نظرية جديدة ، وهو أن الفيلسوف ، والرجل المجرب للعالم يمكن أن يولدا مزودين بهذه الموهبة كما يولد الشاعر مزوداً بموهبة الشعر .

ولكن هل نستطيع أن نقول عن شكسبير أنه مدين للموهبة الطبيعية وحدها وأنه كان غير متعلم ؟ ألم يفد شيئاً من تلك السنوات اثنا عشر التى قضاه فى المدرسة أو من وجوده تحت رعاية (اللورد سوثامبتن) قبل أن يكتب المسرحيات العظيمة ، أو من أنه صار الكاتب المسرحى الخاص (اللورد شامبرلين) ، مع معرفته التامة بكل دقائق الحياة فى حاشية الملكة إليزابيث ؟ .

لا شك أن شكسبير كان عبقرياً وناطقة وأنه لم يكن فى علمه كقطناة الجامعة ، ولكننا لا نستطيع أن نقول إنه كان جاهلاً ، أو غير عالم بالحياة فى عصره .

واستمع الآن إلى ما يقوله (جيته) شاعر الألمان العظيم وهو فى الحادية والعشرين من عمره سنة ١٧٧٥ عن شكسبير ، وكيف تعجب العبقرية بالعبقرية وتقديرها : " لا ينتظر من أن أطيل الكتابة أو أن أكتب بهدوء فهدوء الروح ليس لباساً لائقاً بالعيد ، والآن لم أفكر طويلاً فى شكسبير . إن تقديسه والشعور بعظمة شعره هو أعلى ما استطعت أن أصل إليه ، لقد جعلتنى أول صفحة قرأتها تابلاً له مدى الحياة ، وحينما انتهيت من أول مسرحية له وقفت كمن ولد أعمى ثم فى لحظة مسته يد المعجزة ففتحته البصر ، أدركت وشعرت شعوراً قوياً أن كيانى قد اتسع إلى ما لانهاية ، وأن كل شيء كان جديداً على ، كان مجهولاً ، وأن هذا الضياء المفاجئ ، قد آذى عيني ، وبالتدريج تعلت كيف أنظر ، وشكراً لطبيعتى الطبيعية ، فلا أزال أشعر كم قد أفدت منه . "

لقد كان المسرح الألمانى مقيداً بقيود المدرسة الانباعية الفرنسية ، ويرجع الفضل فى أخذه بمبادئ الإبداعية للناقد الألمانى (ليسنچ) حيث قبل تحدى شكسبير لقانون الوحدات الثلاث ، وأثنى عليه ، وعرف به الألمان ، حتى قال

(جيت) عندما قاله ، وهذا يدلنا على أن شكسبير لم يكن شاعر أمة أو شاعر جيل من الناس أو موطن خاص ، ولكنه كان شاعر العالم وشاعر الإنسانية في عصورها المتباينة وأمكنتها المختلفة . لقد كان تقدير جيت له أول اعتراف بأن شخصياته التي خلقها في مسرحياته لم تكن تمثالة لعصر الياصابات وحده أو أنها إنجليزية ، ولكنها شخصيات حقيقية تتكلم لغة موسيقية خاصة بها تجعلنا نضحك ونبكي كالو كنا على صلة وثيقة بهذه الشخصيات . ومن النقاد الذين عتوا بشكسبير وكان لنقدم صدى بالغ الأثر في إنجلترا وفرنسا على السواء (شليجل) في محاضراته عن (فن الدراما والأدب) وقد ترجمت إلى الإنجليزية في العام الذي وقعت فيه معركة (واترلو) ، وقد أظهر فيها حماسه الشديدة لشكسبير ، وهذه المحاضرات يدين الناقدان العظيمان هازلت وكولريدج بأرائهما عن فن المسرحية ، وعن شكسبير ، وقد أخذ منه هازلت صفحات كاملة في كتابه (شخصيات مسرحيات شكسبير) ، وكان الفضل (لشليجل) في أن يعرف الإنجليز بأديبهم معظم . وقد أسبغ عليه من كلمات المديح والثناء ما لفت أنظارهم إلى هذا الأديب الذي لم يضعسوه في مكانته اللائقة به ، استمع إليه يقول :
 « هذا المارد المسرحي الذي يفتح السماء ، ويهدد بتمزيق العالم من دوائمه والذي يبدو أظلم من (أخيل) يجعل شعر ديموسنا يقف ، والدعاء تتجمد في عروقنا من الرعب ، وفي نفس الوقت يملك الفتنة الملهمه لأعذب الشعر ؛ إنه يلعب بالحب كما يلعب الطفل ، ويتنفس أغانيه كأنها آهات ذائبة ؛ وهو يجمع في عبقريته أسمى الآراء وأعماها ، وأعجبها ، وأكثرها تناقضاً . لقد ألقى عالم الأشباح والأرواح وعالم الطبيعة كنوزها تحت قدميه ، وهو في القوة نصف إله ، وفي عمق النظرة نبي ، وفي الحكمة روح صديقة من عالم علوي ، إنه يتواضع إلى منزله البشر كأنه غير شاعر بتفوقه ، وهو صريح وغير مدع كأنه طفل . »

ويقول : « إن هذا البرومشوس^(١) لا يخلق الناس وحسب ، بل هو يفتح

(١) هو الإله الذي صنع الإنسان في أساطير اليونان .

لنا أبواب عالم الجنة المسحور ، ويستحضر لنا أطياف الظلام ، ويعرض لنا ساحراته في زوايا الأسرار المحجوبة عن رحمة الله ، ويعمر الهواء بلوابع الجنة وهوائف الأرواح ، فاذا بهاته المخلوقات التي لا وجود لها في غير أوهام الخيال تتراعى في صدق واقساق . وتبدو لنا - ولو كانت أعجوبة شائبة - على نمطها الذي يخيل إلينا أنها لو ظهرت في الحياة لسارت في شئونها هذه السيرة ، ولكأن تقول إنه كما يتفد بقريحته الخصبة إلى عالم الطبيعة يتفد بالطبيعة إلى عالم القرائح وراء الواقع والحقيقة ، فنحن نضل في تيه الدهشة حين نرى الخوارق والأعاجيب ومالم يرد على الاسماع قريبة منا هذا القرب الحميم ،

ولا أستطيع أن أذكر هنا كل ما أثنى به مشات النقاد على شكسبير منذ أن أخذت شهرته تغزو عالم الأدب إلى يومنا الحاضر ، على أن هذا الثناء كله ليس في تيم موضوعنا ، وإنما نحاول أن نعطي فكرة عن تلك المسكنة التي احتلها شاعر المسرحية الإبداعية الأول الذي سبق الفكرة الإبداعية بقرنين ، وحطم القيود واجتاز الحواجز والسدود . وعلينا الآن أن نبين بوضوح طبيعة المسرحية الإبداعية كما تركها شكسبير ، وكيف أثرت في عالم الأدب من بعده .

كان شكسبير مثلاً عالياً يحتذى حين أخذت الحركة الإبداعية إبان القرن التاسع عشر في ازدهار ، كما قررها أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر ، ولكن هذه الفروق بين الاتباعية والإبداعية كانت من وضع شكسبير ، أو بمعنى أصح خرج بها هذا الشاعر الفذ على تقاليد المدرسة الاتباعية ، لأن طبيعته وعبقريته وقدرته على الخلق لم تكن تستطيع التقيد بأي قيد . ولنرجع الآن إلى هذه الفروق ونرى كيف تمت على يد شكسبير .

علينا أن المدرسة الاتباعية كانت تحافظ على وحدة النغم فلا تجمع المسرحية بين الجد والهزل ، والضحك والبكاء ، والمرح والحزن ، بل يجب أن تكون لونا واحداً ونفساً واحداً ، ولكن شكسبير لم يتقيد بهذا القيد مطلقاً ، وقد كانت له قدرة فائقة على الجمع بين المضحك والحزن في روايته ، والموازاة بينهما . خذ

مثلاً ، الليلة الثانية عشرة ، لو دفعها شكسبير قليلاً لصارت مأساة (تراجيديا) ولكن شكسبير أرادها ملهاة ورفض أن يدفعها تلك الدفعة ، وختمها بأغنية ونستطيع أن نسلك في هذا الضرب معظم ملامى شكسبير من ملهاته « كيل بكيل » التي يسمي فيها الشاعر الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يأس من فضيلة الإنسان ، ويصور اللؤم والنفاق والخسة ، وتكاد هذه الملهاة تكون مأساة بكل معنى الكلمة لولا خاتمتها السعيدة ؛ وكذلك رواية « ترويكس ويكرسدا » ، فلولا خاتمتها السعيدة لكانت من أبشع المآسي .

وهذا هو فن شكسبير فلا تختلف المأساة عن الملهاة لديه إلا في أنه يدفع المواقف الحزينة في المأساة إلى نهايتها بينما يمنعها في الملهاة من التطور وبلوغ نهايتها ، فالاختلاف في الدرجة فحسب ، أما من حيث العقدة والشخصيات ، والفكرة ، وما شاكل ذلك فتراهما مشتركتين .

كان شكسبير مغرماً بالجمع بين متناقضات الحياة ، فترى لديه الحياة المترقة والحياة البئيسة ، والحكيم العاقل والمأفون اللاحق في رواية واحدة . وبذلك يعطينا صورة صادقة عن حقيقة الحياة ، وإذا اقتصر شكسبير على صورة واحدة لاغير حزينة أو ضاحكة لما حقق الواقع ، ولما بلغت المواطن المفجعة أثرها في النفوس لأن التضاد يجعلها أكثر وضوحاً وأبلغ عظة إذا ظهر بجانبها ماينقضها . وقبلما نجد مأساة من مآسي شكسبير تخلو من شخصية مرحة ، وهذه هي طبيعة الحياة ، فالرجل الحزين الذي اعتصر الأسى فواده لايعدم صديقاً يخفف عنه لواجع الحزن ، ويحاول أن يسرى عنه بنكتة تنتزع الالبتسامة من بين شفثيه . والمرء الواحد تتعاوره حالات مختلفة ، فهو ليس حزينا دائماً ، ولاغضبواً دائماً ، ولاجاداً طول حياته ، بل هناك أوقات ينسى فيها حزنه . ويفشأ غضبه ، ويقبل على المرح ، وقد رأى ذلك الشاعر العبقرى أن يظهر الملوك والعظماء في حالاتهم الطبيعية . فليس من الطبيعي أن يكون الملك ملتزماً حد الوقار والجد طول حياته . ولذلك يصوره في جده وفي مبادله ، ويعلم أنه حين يجب يكون بشراً كسائر مخلوقات الله ، وتغلبه العاطفة ويتبدل لمحبوته ، ولا مانع من أن يظهر

هاملت وهو يطالب بالعرش سكران ، لأن هذه أمور طبيعية عادية في حياة هؤلاء الناس .

ومن أهم مميزات شكسبير سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها ، وذلك يعتمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ببراعة فائقة خذ مثلاً (عطيل) فهو يبدو مخلصاً ، والواقع أنه غير مخلص ، ولا تظهر عليه الغيرة مع أنه في الواقع غيور تكاد تحرقه الغيرة ، وديمومة تبدو عفيفة ، وهي في الواقع عفيفة ، ولكن عطيل لا يظن هذا ، وهنا تتجلى عظمة شكسبير في تصويره هذه الحقائق المتناقضة .

وقد رأينا عند كلامنا عن المأساة الانباعية أن موضوعها كان في الغالب مستمداً من الأدبين اللاتين والإغريق إلا في أحوال نادرة ، أما شكسبير فيعد أول من استخدم التاريخ الحديث بمهارة وقوة في المأساة والملهاة على السواء ، ولقد أنشأ عدة مسرحيات تاريخية منذ ابتداء يكتب للمسرح ، ويلاحظ أنه اتجه للتاريخ الإنجليزي وابتدأ بأضعف الملوك وأسوأهم ثم انتهى بمثله الأعلى في مسرحية هنري الخامس .

نراه يبتدىء بتصوير الحرب الأهلية المعروفة بحرب الوردتين فيخرج رواية هنري السادس في ثلاثة أجزاء ، ثم يعقبها بمسرحية ريتشارد الثالث ، ويركز الحوادث كلها حول هذا الملك ، وكان ذا نفس شريرة مجرمة كما كان أحدهم الظاهر مشوه الخلق ، ولعل ما في نفسه من خبث وشر كان نتيجة حقه وسخطه لقبج شكله .

وأخرج كذلك ريتشارد الثاني ، والملك جون ، وهنري الرابع ، ثم هنري الخامس ، وأخيراً هنري الثامن ، وكلها من تاريخ إنجلترا في العصور القريبة منه ، وقد عبر فيها تعبيراً قوياً عن العاطفة الوطنية القومية التي كانت تسود أوروبا بعامة وإنجلترا بخاصة في عصر النهضة ، ولا سيما بعد انهزام (الارمادا) الاسطول الأسباني العظيم الذي حاول غزو إنجلترا في عهد الياصابات .

وبجانب هذه الروايات المستمدة من التاريخ الإنجليزى أخذ الشاعر كثيراً من موضوعات مأساهيه وملاهيه من التاريخ الرومانى مثل روميو وجوليت : وسيدان من فيرونا ، ويوليوس قيصر ، وكليوباترة ، وجعجعة ولاطحن . ولا يقتصر على التاريخ الرومانى ، بل يأخذ من تاريخ فينا (كيل بكيل) ، ومن تاريخ فرنسا كما تهواه ، ، ومن تاريخ اسكتلندا ما كبث ، والدانمارك وهاملت ، .

وقد كان كل همه فى الحقيقة إظهار مختلف الشخصيات التى هى أنواع قائمة بذاتها ، فاتسع أفقه . ولم يقيد نفسه بفكرة خاصة كالعظمة عند كورنى أو الحب عند راسين ، وإنما تطلع إلى كل الآفاق الإنسانية ليصور هذه الإنسانية فى شتى ألوانها بمثابة فى شخصيات غريبة . كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من هذا المجتمع الذى نعيش فيه . وهذه الشخصيات التى خلقها شكسبير والتى تزيد على ألفين خلده هذا الشاعر العظيم ؛ لأنه صار شاعر الإنسانية كلها ، حتى صار فى رواياته كما يقول الناقد الإنجليزى Leigh Hunt طبيعة ثانية فيها كل المجتمعات البشرية وكل الشخصيات التى وجدت أو يمكن أن توجد : من ملوك ووزراء وقادة وتجار وصناع ومتسولين ، ومن لا مرتبة لهم ولا عمل ، وهم على اختلاف فى الطبائع والأخلاق : فمنهم الكريم والثلیم وذو التجدة والأريحية والدساس المخادع والحكيم الأريب ، والأبله المغرور والعليم والجهول والقوى والضعيف ، وأولو الكفاية فى كل من فنون الحياة ، ومن لا كفاية لهم فى شىء من الأشياء . وهم على اختلاف فى الحالات والأطوار : فمنهم الظافر والمنفق ، والرضى والغاضب ، والمتفائل واليائس ، والمحب والقاتل ، والطامع والزاهد ، ومن هو مزيج من هذه الحالات ومن ليس له فى حالة منها نصيب معدود ، وهم على اختلاف فى الأعمار فمنهم الشيوخ القانون ، والفتيان فى مستقبل الحياة والكهول والصبيان . يعرض شكسبير كل هؤلاء فإذا هم يعملون كما ينبغى أن يعمل ، ويقولون كما ينبغى أن يقال ، ويفكرون كما ينبغى أن يفكر فيهم التفكير ، ويسرون فى حياتهم وبين أصحابهم وعشراتهم ، كما ينبغى أن تكون السيرة لكل سن ولكل حالة ، ولكل

خليلة ولكل مقام . وإذا بهذا الشاعر في علمه الذي يأخذه عن الأساتذة ، وفي مرتبته في الحياة التي لم تتجاوز يسار الفقراء ، وفي وظيفته التي تقلب فيها بين الفلاحة والتشيل يصور لك الملك في حالاته وكلماته فلا يخطيء التصوير ، ويمثل لك كل إنسان فلا يخالف الحقيقة ، ويجيء لك بروايات كأنما هي خريطة الدنيا وضعت لتدشأ الدنيا على خطوطها من جديد إن أدركها البوار .

وأعجب من هذا نساء مسرحياته ، وهن متباينات في السن والمزاج والفكر والخلفة والطبيعة والبيئة والمقام . محبات على اختلاف في اللهو وطيبات على اختلاف في الطيبة ، وداهيات على اختلاف في الدهاء . وكلهن صنعة كاملة لا عوج فيها . ولو قيل إن شكسبير قد مهر في تصوير الرجال لأنه رجل يعرف ما في طبيعة الرجال سواء كانوا عظماء أو حقراء طيبين أو خبيثاء ، فإذا عسى أن يقال في تصويره للنساء ؟ اللهم إنه الإلهام ونفاذ البصيرة ، وأعجب العجب أن ترى بين شخصيات شكسبير أناساً مرضى العقول ، أو مصابين بضروب من الهوس والجنون ، فيقول عنهم ، أو يجعلهم يقولون ما لم يعرفه أطباء عصره ، وما لم يتكشفه الطب الحديث إلا من أمد وجيز ، ثم يأتي الأطباء المتفرغون لهذه الأمراض فيأخذون أعراضها في مسرحياته كما يأخذونها من كل تجارب المستشفيات ، ويسعرون دلائلها في أبطاله كما يستعرضونها في بدوات المرضى .

ومن عجائبه كذلك علمه بمادات الجماهير والتفاتة إلى أطوار الجماعات ، وأساليب الدعاة في تقلب شعورها من السكون إلى الهياج ومن المودة إلى العدا ، ومن الشكر والإعجاب إلى الذم والانتقام . ونحن نعلم أن العلماء لم يكتبوا في نفسيات الجماهير والجمعيات ، ويدرسوا طباعها ويدونوا آراءهم فيها إلا منذ عهد قريب ، ولم تكن في عهد شكسبير حكومات شعبية كالتى نعرفها اليوم ، فكنا نقول : إنه نقل عما سمع ورسم على ما رأى ، ولم يصل إليه من أنباء الرومان واليونان إلا ما وصل إلى كل قارئ بين عامة القراء في زمانه فما استخرج منه أحد علماً لاهواء الجماعات ولا وصفاً لأساليب الدعاة .

لقد بلغ من إغراب شكسبير في ابتداع الصدق أنك لا تقف فيه عند

غريب فأنتم تمر بشخصه وأقوال رجاله ونسائه كما تمر بمدينة قد ألفتها عشرين سنة لا يفتنى عليك خاف من مناظرها ، ولا بديع مستغرب من مظاهرها . حتى قال برنارد شو : « لم أبلغ العشرين من عمري حتى كنت أعرف كل إنسان في روايات شكسبير من هاملت إلى أبورث أكثر من معرفتي لمعاصري من الأحياء » .

ولم يقتصر ابتداء شكسبير على خلق الاناس بل تراه يقتحم عالم الجن والأشباح والسحرة والمشعوذين والعرافين ويأتى فيه بما يجعلك تؤمن بوجود هذا العالم الخافل بالغرائب والعجائب .

ولنضرب مثلاً بعض شخصيات شكسبير وترى كيف صورها ، وكيف كان عالماً فذاً بالطبائع البشرية ، تجده فيه كل أمة شاعرها ، وتجد في أشخاصه أناساً يعرفونهم ، هذا « عطيل » صوره لنا قائداً مغرباً فارعاً ، قوى العضل ، أسود اللون حاد الطبع ، قليل التأمل ، بالغ الجرأة ، طيب القلب ، ساذجاً إلى حد الحق ، هذا الرجل قد أحب زوجته « ديدمونه » حباً مبرحاً ، فلما سعى بينهما الدساس المخادع « ياجو » بالوقية ، وأوهم الزوج الطيب أن زوجته تخونه تحالفت كل العناصر المركبة في طبيعة « عطيل » تجمعت أجزاء شخصيته من جنسه الحار ، وطبعه ورعوته وجرأته إلى غباوته وسذاجته فأدى ذلك إلى الكارثة وكان ينبغي أن يودى إليها فهو لم يحاسب نفسه طويلاً ، ولم يتردد كثيراً ولم يقلب الأمر على وجوهه ، ولم يتأمل ، ولم يتشكك ، بل هجم على زوجته الرقيقة البريئة يقتلها ويقتل نفسه وقد علم ببراءتها بعد فوات الأوان . وإن المشاهد يرى كل هذا ويكاد يصيح به : تمهل أيها الأحق ، ابحث وحقق . ولو استمع عطيل إلى هذا النصيح لكان شخصاً آخر غير عطيل بطبيعته التي عرف بها .

وعلى النقيض منه ترى شخصية « هاملت » فهو من أبناء الشمال : بارد الطبع أشقر الشعر ، عميق الاطلاع ، كثير التأمل ، معقد النفس ، هذا الرجل قد علم أن عمه قتل أباه وتزوج أمه ، علم ذلك من شبح أبيه نفسه ، ظهر له ورآه بعينه مع الرفاق والحراس ، وسمع صوته وهو يهيب به أن ينتقم له من قاتله ،

ويستحلفه بقسم رهيب ثلاث مرات أن يثأر له ، ولكن هاملت ، لا يقدم بل يظل يقلب الأمر على وجوهه المختلفة ، ويتشكك فيما سمع بأذنيه ، ورأى بعينه ، ويمضى يتأمل ويبحث ويراقب ويحقق ، والمشاهد يرى كل هذا ويكاد يصبح به : وفيم كل هذا التردد والتأمل والتفكير ؟ أقدم ، انتقم ، ولو استمع إلى قول الناصح لكان شخصية أخرى غير هاملت بطبيعته التي ظهر عليها .

ولو أن هاملت كان مكان عطيل لما قتلت ديدمونة ، ولقلب الأمر على شتى وجوهه حتى يظهر له إفك الدساس وتكشف له الحقيقة ، ولو كان عطيل مكان هاملت لاسرع من نوره حين رأى شيخ أبيه يهيب به أن ينتقم له لآخذ سيفه وقتل عمه دون تردد أو تأمل أو تفكير ، وبذلك تنتهى الرواية فى الفصل الأول وتبطل المأساة ، مأساة النفس المعقدة بما فيها من درس وغموض وتحليل .

وبهذه النظرية الشاملة للإنسانية ، وبهذا التنوع فى عرض الشخصيات ، وبهذا العمق فى التحليل والمهارة فى التصوير ، والقدرة على سبر أغوار مختلف النفوس مهما تعددت وتباينت بلغ شكسبير ما بلغ فى عالم الأدب . لم يكن شكسبير يقص علينا ما صنعه أبطاله ، وما هم خليون أن يصنعوه ، وإنما يرينا إياهم وهم يصنعون ما يلقى بهم ويصفون أنفسهم بألسنتهم وأعمالهم ، فلم يكن دارسا ومحللا فحسب ، ولكنه كان خالقاً ومنشئاً . أو بعبارة أخرى لم يكن فى مجال قص القصة وإنما كان فى مجال التمثيل ، ولم تكن تمثيلياته مجموعة من الخطب الطويلة المملة والأخبار التى تلقى على المسرح ، وإنما كان حواراً وعملاً ، وهذا ما يميز مسرحياته عن المسرحيات الاتباعية كما عرضناها عليك آنفاً .

أما من حيث وحدة الزمان والمكان فلم يحرص شكسبير عليهما ألبتة اللهم إلا فى مسرحية واحدة وهى « العاصفة » ، وكانت آخر مسرحياته ، وذلك لأن طبيعته كانت تأبى أن تنقيد بقيود ، وقد ناقشنا آنفاً ما لوحدة الزمان والمكان

وما عليهم ، ونقول هنا إن شكسبير كان يعرض الحوادث كما تقع ، ويعطى صورة مكبرة لها سواء وقعت في يوم أو أيام ، وفي مكان واحد أو عدة أماكن ، ولقد كان المخرجون يجدون صعوبات جمة في إخراج مسرحياته لتعدد مناظرها واختلاف أماكنها وكثرة ما بها من أشخاص ؛ فرواية كليوباترة بعضها يقع في مصر وبعضها يقع في روما وبعضها في أثينا وبعضها في مسينا وفيها مناظر كثيرة ومعارك ومواكب ، وكان شكسبير يعنى بالفخامة في اللباس حتى يبلغ حد الإسراف كما في روايته هنري الثامن . وكأني به كان ينظر من عالم الغيب إلى عصرنا الحاضر وإلى دور الخيالة في عرض المسرحيات وقدرتها على الإخراج . ولكي يتضح لنا الفرق بين شكسبير ومسرحيات الإبداعية ، وبين زعماء المدرسة الاتباعية في النقد بهذه القوانين علينا أن نوازن بينه وبين راسين ، أحد زعماء المدرسة الاتباعية في روايتين تتفقان في الموضوع ولناخذ مثلاً « أنطوني وكليوباترة » عند شكسبير و « برفيس » عند راسين ، فكلاهما تعالج موضوع محببين لهما مكانة متمازة ، وكلاهما يجعل المأساة في تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه الحياة . وكلناهما تقع حوادثها في أيام عظمة الرومان ، ويترتب على أقدار الأفراد أخطر النتائج بالنسبة للدولة . أما رواية شكسبير فطاخة بأوجه النشاط الإنساني ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها ؛ يطالعها فتحسب أن الشاعر لم يدع من الدنيا شيئاً لم يصوره . فالأشخاص في الرواية تتنوع طبقاتهم وطبائعهم : منهم قادة الجيش والقراصنة والساسة والمزارعون والخصيان والباطرة والأميرات والوصيفات . وبجانب هؤلاء مئات غيرهم . وبحسبنا أن يكون من بينهم « كليوباترة » بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها ، فهذه المأساة زاخرة بحوادثها ففيها المعارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء واتلاف المتخاصمين والموت والأسر ، وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد في الرواية إلى أمد طويل من الزمن ويشمل رقعة واسعة من الأرض فترى مشهد الحوادث في الاسكندرية آنأ وفي روما آنأ آخر ، وينتقل إلى أثينا ثم إلى مسينا ، ولقد ارتاع بعض النقاد من هذا التغيير السريع والانتقال المفاجيء في حوادث الرواية ، ولا سيما والشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظرأ لا يدوم أكثر من بضعة دقائق نشهد فيه جيشاً رومانياً

يخوض أرنست سورينا ، فيعد هؤلاء النقاد ذلك تحدياً للوحدات التقليدية لم تسوغه الظروف ، ناسين أنه يمثل هذه التفجحات الفنية واللغات العبقريّة استطاع شكسبير أن يعرض على نظارته صورة قوية للقلقة التي شملت أرجاء البلاد جميعاً فيحسون انهيار الإمبراطوريات واندثار العروش .

أما لدى راسين في مسرحية د برنيس ، فالمأساة كلها تقع في غرفة واحدة صغيرة وحوادث الرواية تتطلب لحدوثها في عالم الواقع زمناً لا يكاد يزيد على زمن تمثيلها ساعتين ونصف ساعة ، وأشخاص الرواية عددهم ثلاثة ، وموضوع الرواية لفظة بسيطة لا تعقيد فيها ولا تشعب ، فكان عجباً ألا يؤلف راسين من هذه المواد القليلة مأساة ، وقد حرص كل الحرص ألا يقع في روايته فعل عنيف أو مفارقة أو تعقيد في مجرى الحوادث ، وكان كل اعتماد في التأثير على النظارة ينحصر في طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تسكاد تعس في الرواية أثراً للعالم الخارجى الواقع — ذلك العالم الذى كان لب رواية شكسبير وسيمها ، وكل ما يقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجى أن يشعرك بفنّه الرائع أرب وراه الأزيمة النفسية المائدة التي وقعت في الغرفة الصغيرة مؤثرات في العالم الخارجى تلعب دورها وتفعّل وترك أثرها ، فالقوة التي فصلت بين الحبيبين أمر من ولى الأمر وواجب الدولة يجب أدائه ، فإذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت المحب د تيتوس ، يتردد قليلاً ثم يختار لنفسه أداء واجبه مؤثراً ذلك على البقاء إلى جانب حبيبته ، وما الحافز له في اختياره إلا كلمة واحدة ينطق بها هي أدروما ، فهذه الكلمة يستغنى عن الخروج بك من الغرفة الضيقة إلى العالم الفسيح الذى يحول إليك شكسبير في رحابه .

مسرحية شكسبير فيها شمول ، ومسرحية راسين فيها تركيز ، ومسرحية شكسبير من الصعب إخراجها كما وضعها الشاعر على المسرح بكل جمالها وجلالها ، بل لا بد فيها من الحذف والتعديل ، وعلى العكس من ذلك مسرحية راسين التي قيست بمقياس المسرح وقدر زمنها ومقتضيات المسرح تمام التقدير ،

لأنه على كل حال فرق بين العبقرية والانطلاق والحرية ، وبين الصنعة والمنطق والتقييد بالقوانين .

أما وحدة العمل أو الموضوع ، أعني الاختصار على عقدة واحدة في المسرحية فقلما التفت شكسبير إلى هذا ، بل كانت رواياته تحتوى على أكثر من عقدة . كانت هناك عقدة رئيسية تمثل العناصر الثابتة في الإنسانية وعقدة أو عقد ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة في حياة الإنسان : وكان غرض شكسبير من العقدة الثانوية هو إثارة اهتمام الجمهور ، واستيفاء عنصر المجاذبية حقه ، وقد أفاد من وجود عقدتين في التمثيل وذلك لأنه لم يسكن في عهده توقف عن التمثيل إلا في حالتين : في حالة استراحة الممثلين وفي حالة تقديم بعض المنوعات للنظارة ، وفي الوقت الذي كان يستريح فيه يمثلو العقدة الرئيسية قليلا كانت تدور حوادث العقدة الفرعية . وعلى كل فاختصار المسرحية على عقدة واحدة يقتضى البساطة في الموضوع ، وموضوعات شكسبير كانت معقدة لأن شاعريته كانت معقدة ، ولم يكن المهم عنده هو وحدة الموضوعات أو العقدة . وإنما هو وحدة التأثير في الجمهور . ثم إن العقدة الفرعية مكنته من إظهار شخصيات ثانوية كثيرة بجانب البطل ، وعرض نماذج بشرية أخرى لها اتصال مباشر بحياة البطل وتقريره مصيره . ومن ميزات المسرحية الإبداعية كما وضعها شكسبير كثرة الأشخاص في الرواية ، وهم أنماط شتى من الناس رجالا ونساء . بينما قل عدد الممثلين في المسرحية الاتباعية قلة شديدة ، لأنهم كانوا هم الأبطال ، وحوادث الرواية تتركز فيهم دون سواهم .

ومن ميزات المسرحية عند شكسبير كذلك عرضها للأعمال العنيفة أمام النظارة ، وقد أشرنا سابقاً إلى أن جمهور عصره كان يلتذ بمشاهدة هذه الأعمال وأن « مارلو » و « كد » قد سبقاه إلى ذلك ، كما أشرنا إلى أن المدرسة الاتباعية كانت تتحاشى تمثيل هذه الأعمال العنيفة على المسرح ، وإنما يخبر عنها فقط ، وهذا ما دعا « فولتير » لانتقاد شكسبير انتقاداً مرأ حين يقول : « هاملت مسرحية غليظة متوحشة ، ولا يمكن أن يكتبها أحقر حقير في فرنسا وإيطاليا . هاملت

يبحث في الفصل الثاني ، وخطيلته في الفصل الثالث ، والأمير يقتل والد خطيلته ، ويظن أنه يقتل قاراً ، والبطلة في المسرحية تلقى نفسها في النهر ، ويحفرون قبرها على المسرح ، وحفارو القبور يفوهون بكلمات نائية لاتناسب المقام ، ويضحكون وهم يمسكون جماجم الموتى ، ويرد عليهم هاملت بكلام لا يقل سخفاً عن كلامهم ، وفي هذه الأثناء يغزو أحد الممثلين بولندا ، وترى هاملت وأمه وحماه يعاقرون الخمر على المسرح ، ويغنون على المائدة ، ويتشاجرون ويتضاربون ويقتل بعضهم بعضاً .

« ولقد يظن المرء أن المسرحية جميعها من تاج شخص همجي سكران ، ومع كل هذا ففي وسط تلك الفوضى التي تجعل المسرح الإنجليزي سخيفاً وهمجياً يحسد الإنسان في هاملت . وهذا من الغرائب التي لا يستطيع المرء تأويلها - بعض النفحات الممتازة التي تليق بأعظم العبقريات . ويخيل إلى أن الطبيعة قد سرها أن تجمع في رأس شكسبير كل ما تستطيع أن تتخيله من عظمة وقوة ، مع كل ما يمكن أن يتدججه أغلظ الناس طبعاً ، وأسخفهم ذوقاً من كل شيء بالغ العاية في الضعة والقيح ، .

هكذا يقول فولتير في مقدمة (سميراميس) ويرد عليه الدكتور جونسون - مع أنه من أنصار الاتباعية ولكنه - وهو الذي طالما انتقد شكسبير وعامله معاملة التلبذ الشقي - لم يقبل أن ينتقد ذلك العبقرى من قلم فرنسي ليقول « هذه الدراما ا مرآة الحياة ، ولعل الذي ضل خياله باقتفاء أثر الأشباح التي يعرضها أمامه بعض الأدباء يشفي من هذيانه بقراءة العواطف الإنسانية ، معبراً عنها بلغة الإنسانية ، وبالمناظر التي يرى فيها الراهب المتعبد كيف يتعامل مع العالم ، والكاهن الذي يتقبل الاعتراف كيف تتطور العواطف . إن حب شكسبير للطبيعة قد عرضه لمقت بعض النقاد الذين يبنون تقدمهم وأحكامهم على مبادئ ضيقة . يرفض فولتير ملوك شكسبير لأنهم في رأيه لا يمثلون الملكية ووقارها تمام التمثيل ، ويظن فولتير أن الوقار قد انتهكت حرمة إذا رأى الأمير الدانمركي (هاملت) وهو يطالب

بالعرش يمثل سكران . ولكن شكسبير يجعل الطبيعة دائماً في الحوادث ، وربما تطلبت مسرحيته بعض الرومان وبعض الملوك بيد أنه لا يفكر إلا في الرجال . وهو يعرف أن روما ككل مدينة فيها رجال من مختلف الطبقات والطباع والأمزجة فاذا احتاج إلى مضحك ذهب إلى مجلس الأعيان واختار من بين أعضائه ذلك المضحك ، وكان يميل إلى تمثيل المعتصب في أسوأ حالاته ولذلك مثله سكران وهو يعلم أن الملوك يحبون كما يحب بقية الناس ، وأن الخمر لها تأثير على كل العقول حتى الملوك . إن الشاعر يتجاوز عن المميزات السطحية التي تفرق بين أمة وأخرى ولكنه يصور الشخص ويصور الرجل ، ويترك المظاهر .

هذا وقد حرص شكسبير بجانب تصويره الشخصيات في مختلف أحوالها على إعطاء اللون المحلى من العناية بالملابس والمناظر ، ولم يكن الغرض هو تصوير الواقع ولكن الغرض كان الإيهام بالواقع ، وكانت الملابس غاية في الفخامة وفي بعضها إسراف شديد كما في رواية هنرى الثامن ، وقد أضافت الموسيقى والغناء كثيراً من الجمال للرواية .

أما من حيث اللغة فيختلف شكسبير عن زعماء المدرسة الاتباعية في استخدامه الشعر المرسل بينما هم لا يكتبون مسرحياتهم إلا بالشعر المقفى الذى ينتهى المعنى فيه عند نهاية كل بيت ، ولكن شكسبير لم يستخدم الشعر المرسل دفعة واحدة ، بل تدرج في ذلك تدرجاً طبيعياً ، ففي روايته الأولى « جسد الحب ضائع » نرى ما يقرب من ثلثي الرواية شعراً مقفياً والثلث الأخير شعراً مرسلًا - هذا إذا استثنينا بعض الأجزاء الثرية في المسرحية - ثم يأخذ الشاعر في إهمال القافية شيئاً فشيئاً حتى نتخفى من شعره أو تكاد اللهم إلا في الأغاني التي يستلزمها سياق الرواية فقد حرص على أن تكون كلها شعراً مقفياً .

وكما أن القافية تظهر في نتاجه الأول وتختفى في نتاجه الأخير ، نلاحظ كذلك تطوراً آخر ، وهو أنه في شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية كل بيت كما كان يفعل الاتباعيون ، أعنى أنه يجعل كل سطر وحدة معينة قائمة

بذاتها ، فلما تمرس بالكتابة ، وازداد مهارة ورشاقة في الشعر المرسل أخذت تقل هذه الظاهرة فيجربى المعنى من البيت إلى الذى يليه ، ولا يحرص الشاعر على أن ينتهى المعنى بنهاية البيت . وقد عدت الأسطر المستقلة المعنى فى إحدى روايات المرحلة الأولى فوجدت تسعة عشر سطرآ فى كل عشرين ، وعدت أمثال هذه الأبيات المستقلة فى إحدى رواياته الأخيرة فوجد أنها لا تزيد على الثلاثين .

ولم يكن المهم هو استخدام الشعر المرسل ، ولكن المهم هو قدرة شكسبير الفائقة على التعبير ونحكه فى اللغة حتى صارت عباراته متميزة عن كل ماسواها ، وجرت على ألسنة الأدباء وأقلامهم منذ عصره حتى اليوم ، وقد أفتقدها كثرة التداول إدراك الناس ما بها من جمال ، بيد أننا إذا أنعمنا النظر فى أسلوبه وجدناه الكامل فى كل اتجاه وفى كل نوع فيما يسمى بالأسلوب الفخم فيما يسمى بالأسلوب العادى ، فى المأساة وفى الملهاة ، وفى الجذ وفى الهزل وفى السخرية بل وفى التافه . فحينما يحتاج الموضوع لهذا الأسلوب الكامل تجدد شكسبير يبرزه مراعىاً مقضى الحال ، وهذا هو سر عظمته فى عباراته التى تضى على الموضوع رداء خاصاً ، وتحدث فى نفس القارىء والسامع التعبير المطلوب .

هذا وقد أطلقت على روايات شكسبير الأخيرة بيركليس وسيمبلين ، لأن فى هذه المجموعة نرى أطفالاً مفقودين يكشف عنهم أحب الناس إليهم وأقربهم منهم وفيها مناظر البحر والجبال ، وفيها يربط ما انفصم بين الناس من أواصر ، ويلاقى بين من شنت الدهر من أهل وأحباب ، ويجعل العدو يصفح ويعفو عن عدوه ، والآنم يكفر عن لئمه بانتوبة لا بالموت . وفى هذه المجموعة من الملاحى نرى ازوجين يتصالحان بعد خصومة ، والولد يستغفر الوالد بعد عقوقه ، ولعل اسم الحركة الرومانتيكية أو الإبداعية أخذ من الاسم الذى أطلق على هذا المجموعة .

وقبل أن نختم هذه اللمحة الخاطفة عن وليم شكسبير سيد من كتب فى الدراما نلقى نظرة عاجلة على نتاجه ونوعه .

وقد اصطلح النقاد على تقسيم حياته الأدبية إلى أربع مراحل تمتد كل منها سنة

أعوام على وجه التقريب . ففي المرحلة الأولى (١٥٨٨ - ١٥٩٤) أخرج (تيتوس أندرونكس) و (جهد الحب ضائع) و (ملهاة الأخطاء) و (حلم ليلة في منتصف الصيف) و (سيدان من فيرونا) و (هنرى السادس) بأجزائها الثلاثة و (ورتشرد الثانى) و (رتشرد الثالث) و (روميو وجوليت) وكلها ملاء لإلا روميو وجوليت فقد كانت المأساة الوحيدة في هذه المجموعة ، كما أنتج في هذه المرحلة قصيدتيه العصاوين (فينوس وأدنس) و (لوكريس) .

وأما في المرحلة الثانية (١٥٩٥ - ١٦٠١) فقد أنتج مجموعة من الروايات هي (الملك جون) و (ناجر البندقية) و (ترويض الفرة) و (هنرى الرابع) بجزأها و (زوجات وندسور المرحات) و (هنرى الخامس) و (جمعية ولا طحن) و (كاتواه) و (الليلة الثانية عشرة) و (خير كل ماينتهى بخير) ، كما أنتج بعض مقطوعات شعرية ، و كل نتاجه المسرحى في هذه المرحلة ملاء .

أما المرحلة الثالثة (١٦٠١ - ١٦٠٧) فقد أنتج فيها (يوليوس قيصر) و (هاملت) و (كيل بكيل) و (عطيل) و (ماكبث) و (الملك لير) و (ترويتس و كرسدا) و (أنطونى و كليوباترا) و (كوريولانس) و (نيمن الاثينى) وفي هذه المرحلة نجد معظم نتاجه مأسى إلا روايتين هما (كيل بكيل) و (ترويتس و كرسدا) ، ومع ذلك فقد ذكرنا آنفا أن هاتين الملهاتين مفجعتان بالمناظر الحزينة ، وتكادان تقربان من المأساة لولا نهايتهما السعيدة . ويظهر أن موت وحيدة (هاملت) قد أثر في نفسه وأحزن فواده فاتجه هذا الاتجاه الحزين نحو المأساة .

وأما في المرحلة الأخيرة (١٦٠٨ - ١٦١٢) فقد أخرج (بركليس) و (العاصفة) و (سمبلين) و (حكاية الشتاء) و (هنرى الثامن) ونتاج هذه المرحلة كله ملاء . ويظهر أن نفس الشاعر كانت قد صفت واستراحت ختم حياته الأدبية بهذه الخاتمة المرحلة .

ولنلخص هنا في إيجاز إحدى مآسيه العظيمة ولتكن (ماكبث) . كان

ماكبيث وصديقه (بانكو) عائدین إلى بلادهما اسكتلندا بعد حرب ظفرا فيها بنمر عظیم ، فاعترضهما ثلاث أشباح شبيهة بالنساء . أما الأولى فحيت ماكبيث باسمه ، ثم زادت الثاقبة على تحية أختها وسمته شريف (كودر) مع أنه لم يكن له في هذا اللقب مطمع ، ثم تقدمت الثالثة فحيتة بقولها « مرحباً بملك المستقبل » ، ثم التفتت هذه المخلوقات إلى (بانكو) وتنبأن له بأن أبنائه سيكونون ملوكاً على اسكتلندا، وإن لم يجلس هو على عرشها، ثم استحلن هواء واختفين عن الأنظار ، وما هي إلا فترة وجيزة بعد ذلك حتى جاء إلى ماكبيث رسول من الملك ينبئ أنه قد خلع عليه لقب (شريف كودر) فأخذت الآمال تجيش في صدره بأن تتحقق النبوءة الثانية فيصبح ملكاً على البلاد كما تنبأت الساحرات .

وكان لماكبيث زوجة قد أسر إليها بنبوءة الساحرات وما تحقق منها ، وكانت هذه الزوجة شريرة طموحة لا تبالى أى سبيل تسلك في سبيل الوصول إلى العظمة هي وزوجها . فأخذت تمرض ماكبيث وتغريه بأن يقتل الملك (دكن) في أثناء زيارته لهما في قصرهما ، وبعد تردد طويل تقدم ماكبيث بخنجره نحو الملك النائم وقضى عليه بطعنة واحدة .

وأصبح الصباح وكشف عن الجريمة ، فتظاهر ماكبيث وزوجته بالحزن الشديد واتهما بالقتل حراس الملك . فلما خلا العرش يموت الملك وفرار ولديه آل الملك إلى ماكبيث فتحققت النبوءة الثانية ، وبلغ ماكبيث وزوجته ما كان يصبوان إليه من مجد ، ولكن أنى لهما طمأنينة النفس وهما يعلمان بما قالته الساحرات لبانكو أن الملك من بعدهما سيثول إلى أولاده ، إذأ فليقتلا بانكو وابنه ليטل هذا الجزء من نبوءة الساحرات .

رصد له في الطريق من يقتله فكان ذلك ، وقتل بانكو ، ولاذ ابنته بالفرار ومن نسل هذا الابن تعاقب الملوك على عرش اسكتلندا . وشاء الله بعد أن تم هذا الاغتيال الشنيع أن خيل لماكبيث وهو في الحفل كأنما دخل الحجرة طيف بانكو ، وكأنما يجلس الطيف على المقعد الذي أوشك ماكبيث أن يجلس عليه ،

وارتاح لذلك وصاح فرعاً فدهش المدعوون لا رتباعه وهم لا يرون شيئاً يدعو إلى الفزع ، فأسرعت زوجته إلى قض الحفل خشية أن يؤدي اضطراب زوجها إلى افتتاح أمرهما .

وأخذت الرؤى تنساب ما كبث ، فذهب إلى الغلالة فيذهب الساجرات يستنبهن حوادث الأيام ، فأخرجن له روحاً ناداه باسمه وأمره أن يحل محل شريف (فايف) ، ثم أخرجن له روحاً ثانية في صورة طفل مضرج ، يدمع دموعه أنه لن يكون لابن أنثى قدرة على إيدائه ، ثم أخرجن له روحاً ثالثة في صورة طفل على رأسه تاج وفي يده شجرة فقال له : إنه لن يغلب على أمره حتى تسير نحوه غابة (بيرنم) .

عاد مكبث بعد هذه النبوءات الجميلة راضى النفس مطمئن القواد ، فلن يؤذيه ابن أنثى ، ولن يغلب إلا إذا تحركت نحوه غابة . وهل تحرك أشجار الغابة من منابتها ، لكن حدث أن تجمع أعداؤه في انجلترا وانضم إليهم (شريف فايف) وسار جيش الأعداء حتى اقترب من قصره ، بيد أن نبوءة الساحرات كانت لا تزال تفسح له في الأمل إلى أن جاء رسول ينبئه أن غابة (بيرنم) قد تحركت ، ولم يكن ذلك وهماً ولا خيالاً لأن جيش العدو قد اقتلع غصون الشجر ليحرق نفسه بها ، فبدأ الجند وفي أيديهم تلك الفصول كأنهم غابة تسير . وكان الختام أن التقى في حومة القتال ما كبث بعدوه (شريف فايف) المسمى « مكدف » ، فما أن علم منه أنه لم تلده أنثى كما تلد النساء الرجال ، بل أخرج من بطن أمه قبل أن يحين يوم ميلاده حتى خارت قواه .

وانتهى الأمر بقتل ما كبث وقدم رأسه هدية إلى (ملكم) بن (دنكن) وهو يحكم الوراثة ملك البلاد الشرعى .

ولعل هذه الرواية تعطينا فكرة واضحة عن طبيعة المأساة لدى شكسبير ، ومن المهم أن نلاحظ هنا أن شكسبير لم يجعل تصرف الإنسان وحده هو المسبب

هـ : بل ثمة القضاء والقدر ، ويده الخفية التي تتحكم في مقدرات الإنسان ؛
بين أعظم القضاء والقدر لدى شكسبير ولدى الإغريق أنه في المسرحية
قوة تتحكم في مصير الإنسان وعمله لا يملك لها دفعا ، بينما نراه عند
صدقة عمياء ، تارة تحول بين الحبيبين وبين السعادة كما في روميو وجوليت ،
تارة توجه أبطال المأسى الأخرى كمطيل وهاملت ومكبث ، وليكنه
على أى بطل من هؤلاء الأبطال ، بل نرى مصائرهم من صنع أيديهم حين
أبطلون صيغيات لا طاقة لهم بها .

أ ومن مأسى شكسبير الختالمة : الملك لير ، ، ولقد وصفها (برادلى)
ظلم أعمال شكسبير ، وأحسن مسرحياته كلها ، وأنها المأساة التي يستعرض
وثة ما بلغته فلسفاته المتعددة ، وأو قدر علينا أن نفقد جميع مسرحياته
عدة لطالبت أغلبية الذين يعرفونه خيرا من سواهم ، ويقدرونه أكثر
هم بالإبقاء على مسرحية : الملك لير ، . وإن كانت أقل مأسية شهرة
. ويقول برادلى : « إني أسلكها في ذهني ضمن مجموعة أعمال أخرى مثل
بنيوس » ، والكوميديا الإلهية ، بل ضمن أعظم سمفونيات بهوفن (١) .

لنخص هذه المأساة في أن الملك لير ملك بريطانيا حين بلغ الثمانين من
أى أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث حتى يلقي تبعة الملك ومهامه على
الشباب ، وكانت كبراهن (جونريل) متزوجة (دوق ألباني) ،
ما (ريجان) متزوجة (دوق كورتفول) أما صغراهن وأحبهن إلى قلبه
يليا (فسكانت) لا تزال فتاة عذراء تنافس على حبها ملك فرنسا ودوق
يا .

د أراد الملك قبل أن ينفذ مشروع التقسيم هذا أن يتأكد من حب بناته
ن يرى كيف تعبر كل منهن عن هذا الحب ، فدعاهن إليه وطلب أن تعبر

(١) مأسى شكسبير للجزء الثاني تأليف اس برادلى ترجمة حنا إلياس
٥٤٤ .

كل منهن عن حبها له فأخذت كل من جونريل وريجان تبالغان في درجة جهلها
لأيهما حتى قوت عيناه ، ثم التفت إلى صغراهن د كورديليا ، قاتلاهما :

« والآن يا بهجة القلب ، أيتها الأخيرة من بناتنا ، ولست الأخيرة في درجة
'حبنا — ماذا عندك من القول تعبيراً عن حبك لنا حتى تظفري بثلاث أئمن
بما ظفرت به أختاك ؟ » .

وكان الملك لير ينتظر من د كورديليا — وهي أعز بناته لديه — أن تسمعه
من معسول الكلام ، وعبارات المحبة ذوب قلبها ، وخلاصة ودادها . ولكن
كورديليا كانت بسيطة ، صادقة ، صريحة مخلصة ، وكانت تستمع إلى عبارات
أختها المنمقة المصنوعة فتأسف لمجزها عن مجاراتها فأجابته صادقة :
لا شيء يا مولاي :

— لا شيء . ٤ .

— لا شيء .

— تسكلمي مرة أخرى .

— وأسفاه يا ابن ! ما أضعفني وأعجزني عن حمل قلبي إلى في ، حب جلالته
بقدر ما تستوجه بنوق لك . لا أكثر ولا أقل .

ويغضب الملك على بنته الصغرى ، ولم يفتن إلى صدق كلماتها ، مع أنها بينت
له ما في كلام أختها من زيف حين قالتا إن جهما وقف على والدهما فكيف
تزوجتا إذا ، ألم يكن لزوجيهما نصيب من الحب ؟ .

ثار على بنته وحرما نصيبها ، وصب عليها العنات . وقطع ما بينها وبينه .

كان الملك لير وهو في هذه السن المتقدمة ، شريع الغضب ، عتيداً ، لأنه تعود
طول حياته الطاعة العمياء ، وكان الخلل قد ابتدأ يدب إلى تفكيره ، وإلا ما فكر

في التنازل عن الملك لبناته وأزواجهن، وإلا ما خنيء لي صدق لهجة كورديليا،
وما في كلام أختها من نفاق .

ولم يحاول أحد من رجال الحاشية أن يرد الملك الذي انفجر بركان غضبه
عند ابنته الحبيبة إلى صوابه ، اللهم إلا (ليرل كنت) ، فقد حاول أن يهديه من
ثأثرته ويثقي على كورديليا فيقول له الملك لير :

— لقد شد الوتر والتوت القوس ، فاتق السهم .

كنت : فليصد سهمك حيث يصيب ، ولو مزق حده صميم قلبي : انظر إلى
أهاب في ولائي لك أن أرفع رأسي فأتكلم حين أرى الجميع
يطاطئون رءوسهم مطمئين إلى الملحق والرياء . إن صدق النصيح
يا مولاي فرض على الشرفاء ، عد إلى صوابك واعلم أن حب صغرى
بناتك ليس أقل من حب أختها ، وأن ضعف الرين لا يدل على
خواء الإناء .

ولكن الملك يستمر في لدهه وغضبه ، ويستمر كنت في محاولة إقناعه
ويعز على الملك أن يقف أحد في سبيل إرادته وهو ما لا تطيقه فطرتنا ،
ولا نقره كرامتنا ، وإذا كان حقا علينا أن نصون سلطانتنا ، فلتلق الآن جزاءك .
وأمره بأن يخرج من مملكته ، وقد أعطاه مهلة خمسة أيام يهيئ فيها نفسه
للرحيل ، وإذا وجد في بريطانيا بعد عشرة أيام أهدر دمه .

ولا يسع كنت إلا الامتثال للأمر .

ويدعو الملك لير ملك فرنسا ودوق برجانديا حتى يرى إذا كانا يرغبان
في الزواج من كورديليا بعد أن حرما ميراثه وحبه وعطفه ، أما دوق برجانديا
فيأبى أن يتزوجها ، وأما ملك فرنسا فيعلم أن كل جرما أنها لم تستطع أن
تسلك والدها كاختها يرضى بها ملكة على نفسه وعلى فرنسا ، وأخذها معه
وانصرف ، ولكنها قبل مغادرتها قصر أبيها أوصت أختها برعايته ، وأن
يكون عملها وفقا لكلامها ، فلم تقبل نصيحته وأهانها .

وزَّعَ الملك نصيب كورديليا على أختيها ونازل عن تاجه لزوجيهما ،
واشترط أن يقيم عنده كل منهما شهراً ومعه حاشية من مائة فارس ، محافظاً على
مظهر الملك دون سلطانه .

ولكن الإختين ما أن فحقق لهما ما أرادتا حتى تأمرتا على والدهما ،
واتفقتا على الحد من مطالبه والاستهانة بأوامره ، لأنه سريع الغضب ، سريع
التحول ، وقد تتحول نعمته عليهما إلى نقمة ، إذ مدا له في حبل مطالبه .

وقبل أن يرينا شكسبير كيف نفذت الأختان مؤامراتهما على والدهما
الشيخ . يقدم لنا في الفصل نفسه مؤامرة أخرى ضد دوق (جلويستر) : إذ كان
له ولدان أحدهما شرعي وهو إدجار والآخر غير شرعي وهو (إدموند)
وكان الأخير حاقداً على والده وعلى أخيه لوضعه الشاذ في المجتمع ، ودبر في نفسه
خطة يقصم بها أخاه حتى ينفرد بالإرث وحده ، وذلك أن يوهم والده أن ابنه
إدجار يتعجل موته طمعاً في ائتمتع بالميراث ، ويوزر خطاباً مهوراً بتوقيع إدجار
يقول فيه : « إن ما هو مفروض علينا من الطاعة والتوقير للشيخ قد حول
حياتنا إلى سلسلة من التكدر والشقاء » .

ويسأل أخاه أن يوافيه حتى يتحدث إليه في هذا الشأن ، وأنه إذا أمكن أن
يرقد والدهما كان له نصف ميراثه . ويحاول الأب المسكين المفجوع في والده أن
يستوثق من أن هذا خط ابنه فيؤكد له ابنه إدموند أنه خطه .

وينفرد إدموند بإدجار ويوهمه أن والده ساخط عليه ، وأن من الحرص
على حياته أن يتجنب لقياءه ، ويعطيه مفتاح غرفته حتى يسمعه كلام والده دون
أن يراه ، ويطلب إليه أن يحمل سلاحاً . كل هذا وإدجار في دهشة لا يكاذ
يصدق عقله ، ولكن إدموند يقنعه بأنه إذا لم يتأكد من كلامه فلا ضير عليه .

فهنا إذا مؤامرتان تسيران جنباً إلى جنب كل منهما تبين عقوق الأبناء
الآباء ، وأن الحرص على حطام الدنيا قد استل عاطفة البنوة من القلوب . واقد

أراد شكسبير بهذا أن يثبت أن هذا الحقوق عام وليس وفقاً على بنى الملك وأن
حب الدنيا يصير الإنسان أدنى منزلة من الوحوش كما سنرى .

من قبل أن ينتهى الشهر الأول من إقامة الملك لير لدى كبرى بناته (جونوريل)
أدرك الفرق الهائل بين الأقوال والأفعال ، إذ أخذت تستكثر عليه ما احتفظ به
لنفسه من مظاهر الملك ليجرد أن يخدع نفسه ويوهمها أنه لا يزال ملكاً . فضاقت
خروجاً بفكراته ، وأمرت خادمه أن يتراخى فى تنفيذ أوامره ، وعزمت ألا تقابله
بعد رجوعه من الصيد .

وفى تلك الأثناء برى ملربل كنت ، يتزيا برى الخدم ويتنكر ويعترض طريق
الملك ، مقدماً نفسه لخدمته ، ولم يعرفه الملك ، وكان ذلك وفاء من كنت ، وترقباً
لما سيحدث لمولاه ، وقد قبل الملك أن يلحقه بخدمته ، ثم طلب استدعاء الخادم
(أزوالد) الذى أوصيه سيده بأن يتراخى فى تنفيذ أوامر الشيخ حتى يضيق المكان
ويرحل ، ويأتى أزوالد ويحجب الملك إجابة وقحة ، وخين هم بأن يوقفه ولي ،
فأرسل فى استدعائه فأبى ، وأخيراً أتى ، ولما أخذ الملك فى تعنيفه تمرد ، فاذا هم
بجسده قال : ليس ذلك من حقك يا مولاي ، لا أسمع لك بمرور . وهنا
لا يطيق كنت سماح هذه الإهانة فيركله ويدفعه إلى الخارج بقوة .

ويستدعى الملك مهرجه ليدسرى عنه ، ويأتى هذا ويوسعه بخبرته ويقول الملك :
يا ليت لى طرطورين وابنتين .

لير — ولم هذا يا بنى ؟

المهرج . — حتى إذا ما وهبتهما كل ما أملك أبقىتن لنفسى الطرطورين معا .
هذا واحد أهبه لك فالتمس الآخر من بنتيك .

ويشبه للملك بمن حمل حماره فوق ظهره وسار به فى الوحل ليضحك الناس
عليه ، ويقول له : كلاً لم يكن فى تاجك الاصلح شيء من العقل يوم تركت
تاجك الذهبى .

ثم تدخل ابنته (جونوريل) وتسمى إليه إساءة بالغة ، وتصفه بالخرف ،
وأنة لا حاجة به إلى كل هؤلاء الفرسان الذين يعربدون فى قصرها ، ويددهش

الملك لقولها ، وينكرها ، ويشور ثورة عارمة ويهددها بأن له ابنة أخرى وفيه سيقم لديها ، وأنه سيسترد ما منحها إياه ويدعو عليها دعاء منكرأ : « اسمعي أيتها الآلهة الكريمة . ضعي في أحشائها العقم والإجداب وجمدي في جسدها أعضاء النماء ولا تخرجي من بدنها الملعون ولدأ يسعدها ، فان كان قد كتب لها أن تنجب فليكن ولدها من الدم الفاسد ليشب مسيخا مشوها : ويحيا منكوداً » ويكون غصة دائمة ، وليعش ليعذبها بعقوبه حتى يعرف قلبها أن عضه الثعبان الأرقم أقل إبلا ما للنفس من جحود الأبناء » .

ولما رأت (جونوريل) عزم أيها على اللحاق بقصر أختها أرسلت إليها تخبرها بما حدث ، وأنه ينوى أن يسترد ما وهب ، وتنصحها ألا تستقبله في قصرها ، وفي الوقت نفسه يرسل الملك مع كنت الذي تسمى باسم (كايس) رسالة إلى ابنته ينبئها فيها بجريمة أختها في حقه ، وما أن علت (ريجان) ابنته الثانية بما جرى في قصر أختها حتى غادرت وزوجها قصرهما إلى قصر جلوستر .

وهناك تمت مؤامرة إدموند ضد أخيه إدجار فيقول له : « إني أسمع خطوات والدي قادمًا إليك ، فقد أفشى أحدهم سرك ، وأنتك محتجب في حجرتي ، ها هو ذا قادم الآن ، فعلينا أن أن نتظاهر بالمبارزة ، جرد سيفك ، وبطبع إدجار من غير أن يفكر في سبب هذه المبارزة ، ويهمس له أخوه سرأ : أسرع بالفرار ، ثم يصيح : « سلم نفسك واخضع لمشيئة والدك : فوراً ، ويهمس ثانية « أسرع بالفرار ، فرأيها الأخ ، ، فاذا ما خرج إدجار أخذ إدموند يصيح : المشاعل ، المشاعل ، وأمرع إلى جرح نفسه ، ويقدم ذراعه الدامية إلى أبيه مدعياً أنه كان في صراع مع أخيه دفاعاً عن والده . ويعلم والده تبرأه من هذا الابن العاق لإدجار وحرمانه كل شيء . وإهدار دمه ،

ثم تدخل ريجان وزوجها دوق كورنويل ، وقد نمي إليهما ما اعتزم عليه إدجار من قتل والده ، ويضم دوق كورنويل إدموند إلى حاشيته « لأنه في أمس الحاجة إلى رجال يركن إليهم ويشق بهم » .

ويلتقى على باب قصر جلوستر رسول الملك لير ورسول ابنته ، ويتشاجران ، وما أن تعرف ريجان أن كنت أو كايس رسول أبيها إليها حتى تضع قدميه في قيد من خشب ، ويقول لها هذا : « لو كنت كلباً من كلاب أهلك ماجلز لك أن تعامليني مثل هذه المعاملة » ، فتجيبه : « إنها إنما عاملته كذلك لأنه رسول أبيها . وإذا اعترض جلوستر على هذه المعاملة التي تسيء إلى الملك أخبره كورنول : إن مسئولية ذلك على .

أما إدجار فقد فر ولجأ إلى جوف شجرة في الغابة ، ونكر نفسه وليس أسماً بالية وأرخی صفائر شعره وادعى الجنون وتسمى باسم توم .

ويأتي الملك وحاشيته بعد أن ذهب إلى قصر ابنته فلم يجدوها ، وأعلم أنها ذهبت وزوجها إلى قصر جلوستر ، ويرى أول ما يرى رسوله في هذا القيد العجيب ويسأله عن فعل به هذا . فيخبره أن ابنته وزوجها هما اللذان فعلا به هذا الفعل الشنيع ، وروى له ما حدث . وعندما يسأل الملك عن ابنته وزوجها يقال له : « إنهما متعبان من أثر السفر ولا يستطيعان مقابلتك . ولكن الملك لا يرضى بهذا ويطلب من جلوستر أن يذهب ويأتيه بجواب أحسن من هذا ، فيعود بهما ومعهما ابنة الملك الكبرى جوتوريل . وأخذ الملك يقص على ابنته ريجان ما لقيه من أختها فتقول له : « إنيك يا سيدي رجل شيخ تقف على حافة الحياة . ومن الواجب أن يسودك إنسان رشيد ، ولذلك أتوسل إليك أن تعود إلى أختي وتعترف لها بذنبك » .

ويرفض العودة ويقول : « ألا فلتسقط السماء كل ما تدخر من الثمرة على رأسها ، وليأكل الداء الويل عظام شبابها » .

ولكن ريجان تنصحه بأن يقلل فرسانه إلى خمسة وعشرين ، وأن يعود إلى أختها حتى يتم الشهر المتفق عليه ، فيأبى ويفضل أن يخرج إلى الصحاري القاحلة متعرضاً في شيخوخته لقسوة الرياح بجوارأ الذئاب والبوم على العودة إليها ، بل يرضى أن يكون عبداً مهيناً ولا يرضى بجوارها .

ويوجه خطابه إلى جونوريل : لن أراك بعد الآن ، وإن كنت من لحمي ومن دمي ، بل أنت بعض المرض في لحمي ولا أستطيع إنكاره . أنت قرحة عفنة ، أنت دمل خبيث ، أنت جرة ملتهبة ومتورمة في دمي الفاسد ، سأبقى عند ريجان أنا وفرسانى المائة .

ولسكن ريجان تخيب ظنه ، وأنها لم تكن مستعدة لاستقباله ، وأنها في غير مقرها ، وأنه ليس بحاجة إلى هذا العدد الكبير من الحاشية ، وتشترط أن يعود لاختها ليتم الشهر ثم يعود إليها وليس معه إلا خمسة وعشرون فارساً . ووجد ريجان أشد قسوة عليه من جونوريل فاتجه بخطابه إلى الأخيرة قائلاً : « إذا ووزن بين الشرير ومن هو أشد منه شراً بدا على نصيب من الخير يستوجب بعض الرضا سأذهب معك » ، ولكن جونوريل تقول له : إنه ليس بحاجة إلى أى عدد من الفرسان ، وأن في خدمتها الكفاية .

وهكذا كانت البنتان العاقبتان تباريان في التلاعب به وإيلامه . ولم يكن ما آله هو طرد الحاشية ، ولكن الجحود والعقوق ، ويلتفت إلى ابنتيه وعيناه مغزورقتان بالدموع . ويحاول أن يكفكف غرب دمه ويقول لهما : « لا إن أبكى ، أيتها الذئبتان ، لن يكون ذلك ، سأنتقم منكما انتقاماً لم تسمع الدنيا بمثله ، ونحو مهرجه الجنون صائحاً به : « أيها الجنون لقد أدرتني الجنون » .

كان الليل مظلماً رهيباً ، والعاصفة في الخارج على أشدها ، قرعد وتبرق وتسح المطر سحاً ، وتدوى الرياح وتصرخ . وأصرت البنتان ألا تسمح برجل واحد من حاشية الملك في خدمته ، فأمر رجاله بالخروج ، وآثر أن يلقي العاصفة العاتية المدمرة وهو في هذه السن وفي تلك الليلة القرة وليس ثمة من مأوى إلا على مسافة أميال بعيدة ، ولم تحاول أى من بنته أو دوق كورنوفول أن يستبقيه ، بل منعنا جلوستر من هذه المحاولة .

وما كاد الملك يغادر القصر حتى قابلته العاصفة الهوجاء وانقض من حوله رجاله ولم يبق معه إلا المهرج ، وأخذ كتمت يبحث عنه في الغابة .

كان الملك في شيخوخته وضعف منه يستقبل العاصفة بجحد وقوة عارئة الرأس . في مثل تلك الليلة النى تسكن فيها الوحوش إلى أوكارها والجوع يمزق أحشامها ولو استنجدت بها أولادها الصغار التي تموت جوعاً ، يهيم هذا الشيخ في وسط العاصفة . وتأت ثمة عاصفة أخرى في عقله تسوقه سوقاً حديثاً إلى الجنون .

« يا عقوق الأيوة لكأنا ينهش هذا القم اليد التي تمتد إليه بالطعام ، واسكني سائحكم القصاص . كلا ! لن أبكى بعد الآن . »

أفى ليلة كهذه يوصد في وجهى الباب . انهمرى أيتها العاصفة فسأحتمل . أفى ليلة كهذه ياربجان ، وجونوريل تعقان أياك الشيخ الجنون الذى وهبكا قلبه الوفى كل شيء ، ولكن لا ، إلى أسلك سبيلا يكن فيها الجنون قلائماتساها ، ولا كف عن الاستطراد .

ثم يخاطب الطبيعة العاصفة قائلاً :

« لا أهتمك أيتها العناصر بالقسوة ، فامنتك ملسكا ، ولا دعوتك يوماً بناتى : ولست مدينة لى بالفضل ، قصي إذا جام غضبك كما تشتهين ، فهاذا عبدك واقف بين يديك ، مسناً يائسا مريضاً واهن القوى محتقراً . ومع ذلك فاقى أعدك رسلا ذليلة تمالئين ابنتين مؤذيتين فى شن حروب عانية ضد رجل فى مثل شيخوختى وشيبي ، فياله من أمر فظيح . »

يجد كنت الملك والمهرج ويدخلون جميعا كوخ توم المسكين (وهو إدجار ابن جلوستر متسكراً) ، ثم يلحق بهم دوق جلوستر ؛ إذ عز عليه ما أصاب الملك وينقلهم جميعاً إلى بيت ريفى قرب قصره حتى يجدوا الدفء ، مخالفاً بذلك أوامر ريجان ابنة الملك وزوجها .

ولكنه يعود سريعاً ويأمرهم بالتوجه إلى دوفر لأنهم يأتمرون على قتل الملك . وفى هذا الوقت يدس إدموند لآبيه لدى دوق كورنوال ، بأن أباه على صلة بمالك فرنسا الذى جاء بجيشه لينزوا لإنجلترا ، ونزل دوفر ، ويأتى (أزوالد)

الخادم ويخبره كورنويل أن جلوستر قد استضاف الملك وحاشيته في بيت ريني ،
فيصبح هذا ويأمر بالبحث عن جلوستر الخائن ، وإذا به يدخل فجأة ، فيأمر
كورنويل الخدم بوضعه في القيد ، ثم يسألانه عن صلته بملك فرنسا ، فينكر
أن له أى صلة ، ويسألانه عن الملك فيخبرهم أنه ذهب إلى دوفر ، فيقلع كورنويل
إحدى عيني جلوستر ويدوس عليها ويأمر ريجان بقلع العين الأخرى ، فيحاول
أحد الخدم الدفاع عنه فيطعن من الخلف ولكن في الوقت نفسه يجرح كورنويل .
لقد صار جلوستر أعمى . وألقى في العراء ، وتبعه أحد خدمه وقاده إلى كوخ
ثوم المسكين (ولده إدجار) ليأخذه إلى دوفر ،

ولما عادت جونوريل إلى قصرها سألت عن زوجها ، فقيل لها إنه متغيب
عن القصر ، وأنه أخبر بالغزو الفرنسي فابتسم ، وأن زوجته قادمة فقال : هذا
أسوأ : ونقل إليه خيانة جلوستو وولاء ابنه آدموند فاتهمه بقصر النظر .

ثم تقرب جونوريل من آدموند وتقول له : أنت حققت مرادنا فلن يطول
بك الوقت حتى تعلم أن التي تأمرك صديقة تحبك وتهواك . ثم تقبله ، وتعطيه هدية
ثمينة على سبيل التذكار ؛ ويقسم كل منهما للآخر أنه عبده حتى الموت .

ويأتى زوجها بعد انصراف آدموند ، ويوسعها سباً وتقريعاً على ما فعلت
هى وأختها بأبيها والشيخ الوقور الذى تملك شبيه رأسه مشاعر النفس : والى
يلين لها كل قلب ، ولو كان قلب دبة مربوطة بالسلاسل .

وتصفه بالتخريف وأنه في الوقت الذى تعد فيه العدة لصد العدو الجائهم
في دوفر يلفظ بهذه السفاسف ، ثم يأتينا الخبر بأن دوق كورنويل قد مات
متأثراً بجرحه ، فيعتقد ألبانى أن هذا بعض عدل السماء ، وتسرع جونوريل لهذا
الخبر ولكنها تخشى على فتاها آدموند من أخيها .

ويصل (كنت) إلى دوفر ، ويعلم أن كورديليا قد أحيطت خبراً بما لاقاه
والدها ، وأنها بكّت بكاء مرّاً لجنود أختها ومصير والدها ، وأنها أخذت

تبحث مع الأطباء في طريقة شفاء والدها من جنونه ، وأنها تبحث عن هذا الوالد في كل مكان ، وتقول : إن من يشفيه أعطيه كل ما ملكت يداي ، وأنها ما جاءت انجلترا غازية طامعة ، وإنما جاءت من أجل حبها لوالدها ، الحب النقي . . . أيها الوالد الجليل ، .

وبينا تبحث كورديليا عن أبيها الملك نيجد (ريجان) ، في قصرها تحاول أن تنرى أزوالم خادم أختها بأن يسلمها الرسالة الموجهة إلى إدموند فيأبى فتحمله رسالة أخرى إليه بأنها تحبه وتريده زوجاً لها — ولم يمض على مقتل زوجها غير ساعات ، وتعرضه على قتل جلوستر إن رآه وله مكافأة عظيمة إن عاد برأسه .

قاد إدجار والده جلوستر إلى صخرة دوفر وأراد هذا أن ينتحر فوقها ، فأوهمه ابنه بأنه على الصخرة فألقى نفسه من فوقها وأسكنها كانت حفرة صغيرة فلم يصبه أذى ، وبينا هما في الحديث إذا بأزوالم يأتي ويرى جلوستر ويهم بقتله فيتصدى له إدجار ويقتله ويفتشه فيجد خطاباً باسم أخيه من جونوريل تعرض فيه إدموند على زوجها دوق ألباني لتكوين زوجة له ، فيحتفظ بالخطاب ، ويعلم خيانة هذه الزوجة وتأمرها على زوجها بعد عقوبها لوالدها .

ويأتي الملك في ثياب ممزقة وعلى رأسه تاج من القش ويتعرف عليه جلوستر . ويبدأ الملك يخلط في كلامه ، ويأتي في أثناء ذلك بحكم ذهبية كقوله : والسلطة كلب له الطاعة ما دام يملكها ، ، إن الثوب الخلق بيدى أدنى العيوب ، أما الطيلسان ذو الفراء فيستر كل شيء ، ، دلف الخطيئة بصفائح من ذهب تنكسر دونها نصال العدالة ، واكسها بأسمال بالية تمزقها وتخرقها هبات القسم ، ويخاطب جلوستر الأعمى بقوله : وضع في محجريك زجاجتين وتظاهر — كما يتظاهر السياسي الحقير — أنك تبصر ما لا يرى الناس ، .

وحمل الملك إلى المعسكر الفرنسي ، ووضع على فراش وثير ، وبجانبه ابنته كلورديليا تقبله وهو نائم وتقول : وهذا وجه يستطيع مقاومة الزوبعة العاتية والرمود العاصفة ، والبروق الخاطفة ، لو أنى رأيت كلب عدوى ليلتئذ لآوئته

بجوار نارى ، ولو كان قد عضنى ، ويستيقظ الملك فى هذه اللحظة ، فيطلب إليها
الطبيب مخاطبته .

كورديليا — كيف حال مولاي الملك ؟

لير — إنكم لتسيثون إلى إذ تخرجوننى من قبرى . أنت روح طاهرة ،
أما أنا فمربوط إلى عجلة من نار تنساقط عليها دموعى كالزصاص
المصهور . أين ؟

كورديليا — سيدى انظر إلى ..

لير — أنوسل إليك لا تسخرى فى . لأننى شيخ شديد الحق غير سليم
العقل ، ولكن يخيل إلى أنى أعرفك ، وأجكنتى فى شك من أمرى ؛
لأننى لا أعرف أين أنا ، لا تضحكوا متى إذا قلت : إنى أعتقد
أن هذه السيدة هى ابنتى كورديليا ، كما أعتقد أننى إنسان
من لحم ودم .

كورديليا — أجل ! لأننى ابنتك .

ويراها الملك باكية فيسألها الغفران .

ثم تدور المعركة بين الإنجليز والفرنسيين وكان ملك فرنسا متغيبا . فتدور
الدائرة على جيشه وينتصر الإنجليز . وكان دوق ألبانى قد عزم إن هو انتصر أن
يكرم الملك لير وابنته كورديليا ، ولكن أدموند يفوت عليه هذا ويضعهما
فى السجن ويقول لهما أبوها : « هيا بنا إلى السجن ، نحن الاثنين وحدنا ، سنغرد
كما يغرد الطير فى القفص ، أنت تطلبين متى البركة فأباركك ، وأطلب منك الغفران
فتتفردى . وكذلك سنحيا ونصلى ونغنى ، ونسمع البائسين يتحدثون عن أخبار
البلاط ، وسنحدث إليهم ، ونسألهم أى الفريقين خسر وأيهما ربح ، »

أما مصير بقية الأشخاص الرئيسيين فى المسرحية فهى كما يأتى : دفعت
الخيرة جونوريل إلى التخلص من شقيقتها ريجان التى كانت تزاحمها فى حب
أدموند فقتلها بالسهم ، ولكن أمرها افترض ، فأمر زوجها دوق ألبانى بزجها

في السجن جزاء لها على جرمها وخيانتها له بحبها أدموند . وكان قد كشف سرها فقضت على نفسها بالانتحار .

وقضت كورديليا حياتها في السجن ثم ماتت مصلوبة في ريعان الشباب . وظل كنت في خدمة الملك لير حتى لفظ أنفاسه . وافتضح أمر أدموند وعرفت خيانتها فقتله أخوه إدجار في مبارزة ، وعندما استولى ألباني على السلطة أفرج عن الملك لير ولكنه لم يعيش طويلا بعد وفاة ابنته الوفية .

هذه هي مسرحية الملك لير . ولعل السبب في عدم تمثيلها كثيرا على المسرح هذا المجال الواسع الذي تضرب فيه أحداث المسرحية . وهذه الخاتمة الاليمية للطيبين من الناس بما دعا بعض الكتاب أن يغير نهايتها ويجعلها سعيدة .

ولكن شكسبير كان يعرف صنعه تماما ، فالملك لير أخطأ في أول الأمر بتقسيمه ملكه واتخاذاه بالكلام المصنوع . وقد عرض شكسبير مجموعتين من الناس كل منهما على تقيض الآخر ، فالأخيار : كورديليا وكنت وجلوستر وإدجار والمهرج . والأشرار : جونوريل ، وريمان وكورنول وأدموند وإلزوالد . وأتى بعقدتين متشابهتين ليعين شيوخ الإثم والخطيئة ، وليبين أن في هذا العالم المظلم البارد قوة حاكمة مدمرة انطلقت لترد قلوب الآباء عن الأبناء والأبناء عن الآباء فتصيب الأرض بلعنة بحيث يسلم الأخ أخاه والأب ابنه للموت ، وتعمى الأبصار وتجن العقول ، وتجر ينابيع الرحمة ، وتشل جميع القوى إلا قوة الشعور بالآلم المبرح وتلك الشهوة السكتية شهوة الحياة ، ويشعر بأن ما تشاهده في مسرحية الملك لير شيء عام في العالم ، صراع لا ينشب بين أشخاص معينة بقدر ما ينشب بين قوى الخير والشر في هذا الوجود ، وأن للشر الغلبة في بعض الأحيان .

ولعل من أسباب ضعف هذه المسرحية كثرة الشخصيات وتزاحمها وتنافسها في القوة ، مما يشتت ذهن النظارة ، ويعوقهم عن متابعة مصير كل منهم ، وهم متماثلون في الأهمية . أجل ! إنهم شخصيات متابعة كل منهم له خصائصه وسماته يولدون في نفوسنا أحاسيس متباينة ، ويدفعون الذهن إلى التفكير في هذا التشويه (١٣ — المسرحية)

الإنسانى ، وكيف أمكن وجود بعض هذه المخلوقات ، وقد تساءل شكسبير نفسه بقوله : « إذا فليضعوا ريجان فى المشرحة ليروا ماذا ينمو حول قلبها : هل فى الطبيعة سبب يولد هذه القلوب المتحجرة ؟ » .

ولعل من الأسباب التى دعت إلى عدم تمثيلها كثيراً مناظر القسوة البالغة التى تضمنتها مثل فقء عيني جلوستر ، وكيف داس عليهما كورنول ، ومثل ذلة الملك لير وجنونه بعدد مقابلة العاصفة ، ومثل صلب كورديليا اللطيفة البريئة ، وتشعر أنها على تقيض مآسى شكسبير الأخرى قد نزلت هذه المصائب على هؤلاء الاخيار فجأة كصاعقة من السماء ، فلا تبدو على الإطلاق أمراً لا مناص منه ، ولم تزود بالبواعث الكافية لحدوث المأساة .

هذا وقد وازنا فى أكثر من موضع عند كلامنا على المدرسة الاتباعية بينها وبين شكسبير ، ولعلنا بهذا تكون قد أعطينا فكرة واضحة جلية عن الدراما ، وعن الفرق بينها وبين المأساة .

كان عصر اليصابات تسوده حيوية دافقة تدفع الإنسان إلى الانغماس فى كل ما يزيده استمتاعاً بالحياة دون أن يحد من العقل أو الضمير ما يكبحه ، فغامرات فى جوف المحيط ، وكشف متصل لأقاليم جديدة ، وتلقف لكل ثقافة مستحدثة يستخرجها رجال النهضة من أسفار القدماء ، ويمثل عصر اليصابات فى الأمة مرحلة الشباب الفنى الطموح ، فيه تحطيم القيود الذى نعهده فى الشباب وفيه الامل الباسم ، وفيه الجدة والنضارة ، وفيه الرغبة الملحة فى تحصيل العلم ، وفيه الخروج على معايير الاخلاق ، وفيه حب الاضطلاع وركوب المخاطرة بما نراه كذلك فى فترة الشباب .

فلما انقضت عن العصر ذوافع الشباب ونزواته ، وذهبت عنه نضارة الشباب وروعته أخذ الناس يحاسبون أنفسهم على ما فرطت فى حق الاخلاق ، وعلى ما قدمت أيديهم فى العهد الذى أدبر ، وساد نوع من التزمّت قواه وشد عضده

ذهاب الملكية في إنجلترا واستيلاء كرومويل زعيم المتزمتين على الحكم . وقد تأثرت المسرحية بهذا التطور في العقلية والمزاج الإنجليزي بعد شكسبير . وذلك أنه قد ائتمنى أثره جماعة من الأدباء مثل : ابن جونسون وبومنت وفلتشر في كتابة المسرحية إلى أن أغلق المتزمتون أبواب المسارح سنة ١٩٤٢ ، إذ رأوا فيها مباءات إفساد لا تتفق ومبادئ الدين القويم ومذهبهم الخلقى ، بيد أن هذا لم يمنع صناعة التمثيل من الاستمرار فأخذ الممثلون يجوبون البلاد ويمثلون في أقاليم الفنادق وساحات الأسواق ، وسافرت جماعات منهم إلى ألمانيا لتمثيل روايات إنجليزية ، واستمرت بذلك صناعة التمثيل مشردة إلى أن عادت الملكية ، ولم يمنع قانون إغلاق المسارح من ممارسة الأدباء كتابة المسرحية وإن لم تجد سبيلها إلى المسرح فعمل ذلك كله على بقاء تقاليد المسرح وأوضاعه .

فلما عاد شارل الثاني إلى عرش بلاده وزالت الجمهورية التي سيطر عليها المتزمتون سمح للمسارح أن تفتح أبوابها من جديد ، فوجدت المسرحية نفسها موصولة العلاقة بما كان سائداً قبل إغلاق المسارح ، وأخذ الأدباء يكتبون روايات جديدة ، ويمثلون إلى جانبيها روايات قديمة من نتاج شكسبير وبومنت وفلتشر وغيرهم ، فكان ذلك داعياً لكتاب العهد الجديد أن يترسموا خطى رجال العهد السابق ؛ ولسكنهم تأثروا إلى جانب ذلك بالأدب الفرنسي الاتباعي إلى حد بعيد عميق . فقد طردت الملكية من إنجلترا وأقام رجالها في فرنسا فعرفت مآسى « كورني ورأسين » وملاهى « مولير » واستعاد شارل الثاني ذوقه الأدبي من هذا الجو الجديد ، فلما عاد إلى بلاده لم يكن بد من قرض ذوقه المكتسب على السكتاب الإنجليزي ، فأخذت الملهاة تقتنى في بعض أوضاعها آثار مولير ، ودخلت القافية الزوجية في كتابة المأساة نقلاً عن الفرنسيين ، وترجمت عن الفرنسية مسرحيات لتمثل على المسارح في لندن .

وأهم ظاهرة تسترعى النظر هي ما ساد هذا العصر من تحلل خلقى شديد وكأنه رد فعل لتشدد المتزمتين قبل عودة الملكية ، فقد تطرف رجال القصر عند عودتهم من فرنسا في مجونهم واستهتارهم ، ولما كان المسرح متعتهم لم يكن

مناص من أن تمتعهم أدباء المسرح بما يجنون من خلاعة ومجون واستهتار ، فأصبحت المسارح ضرباً من اللهو يتجمل منه المحافظون ويتحرجون من مشاهدته .

ودخلت على المسرح تغييرات كثيرة جديدة بالنظر ، إذ كان المسرح في عهد اللياصابات غنياً بالملابس الفخمة فقيراً في المناظر التي ترسم على جدران المسرح نفسه ، فالممثلون يرفلون في ملابس مزخرفة مزركشة على مسرح يكاد يكون خالياً من المناظر التي نشاهدها في مسرحنا اليوم ، وتصور لنا البيئة التي تجري فيها حوادث الرواية . فلما عادت الملكية إلى إنجلترا وافتتح المسرح عهداً جديداً أخذ أصحاب المسارح يدخلون المناظر على مسارحهم فكان لذلك نتائج هامة وخطيرة في تأليف المسرحية منها : أن يقتصد الكاتب جهد طاقته في الأماكن التي تقع فيها حوادث روايته حتى لا يضطر المخرج إلى إعداد المناظر الكثيرة التي تلائم تلك الأماكن ، وقد عرفت أن شكسبير مثلاً في رواية (أنطوني و كليوباترة) لم يتخرج في أن ينتقل بمكان المأساة من الإسكندرية إلى مسينا إلى روما إلى سوريا إلى أثينا وغيرها . إذ لم يكن على الممثلين إلا أن يعلقوا لوحة على المسرح يكتب عليها اسم المكان الذي تقع فيه الحوادث الممثلة ، أما في عهد عودة الملكية فقد اقتصر الأدباء على جعل مكان المسرحية واحداً ليسهل إخراجها ، وترتب على وجود المناظر المختلفة شيء آخر ، وهو فترة راحة تفصل بين المناظر بعضها وبعض ، وقد أدى هذا إلى مراعاة الكتاب لزمن المسرحية حتى لا يطول مكث النظارة بالمسرح .

وكان المسرح في عهد اللياصابات مصطبة بارزة في فناء مكشوف ، ويجلس النظارة على جوانبه الثلاثة ، بل ويجلس بعضهم فوق المسرح نفسه فظير أجر إضافي يدفعونه ، أما العهد الجديد فقد تغير فيه وضع المسرح بحيث أصبح النظارة يواجهونه من ناحية واحدة على هيئة قريبة جداً مما نشاهده اليوم ، وأصبح المسرح الجديد مستقوفاً ، ومن هنا أخذوا يضيئون بمصابيح ، ولم يعد هناك ما يمنع من أن يقع التمثيل ليلاً بينما كان التمثيل كله في عصر شكسبير

نهاراً في فناء مكشوف ، ولا يتوقف لحظة حتى تنتهى المسرحية ، ومن أهم ما دخل على المسرح في العهد الجديد هو استخدام القساء بعد أن كان الغلمان يلعبون هذه الأدوار .

وهكذا أخذ المسرح يتجه رويداً نحو الاتباعية ، بل أخذ الشعر بعامة يتجه هذا الاتجاه ، ولقد مر بك كيف أن الأدب الاتباعي وجد طريقه إلى انجلترا ، وتزعمه (بوب) ، وانحطت المسرحية تبعاً لذلك في انجلترا ولا سيما المأساة ، وظلت المدرسة الاتباعية طوال القرن الثامن عشر تفرض قوانينها على الأدباء الانجليز حتى ظهر وردسورث في أخريات ذلك القرن ، ورجع بالشعر إلى الطريقة الإبداعية ، وإلى الانطلاق والحرية .

الابداعية الحديثة :

والفرق بين إبداعية عصر اليصابات وعصر وردسورث أن ذاك كان عصر المسرحية وهذا عصر القصة ، وذاك كان عصر العمل وهذا عصر التأمل ، حقاً إن شعر عصر وردسورث أشهر وأخص من قصصه ، ولكن هذا لا ينقص من قوة المثل إلا قليلاً أو لا ينقص منه شيئاً ؛ إذ أن الحقيقة البارزة هي أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث غنى من الحياة كان عليهم أن يفحصوا ويكشفوا عنه ، ويجعلوه مسلسكا لهم . كان عالمهم عالم عمل ولهذا كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً .

وقد أجاب الأستاذ (هارفورد) في فقرة عليها كل سمات لذاته النقدية ، وبصيرته الفلسفية ، ورشاقته اللغوية عن هذا السؤال : ما الإبداعية أو الرومانتيكية ؟ مع لفظة خاصة لظواهرها في أوائل القرن التاسع عشر ، ونقتبس منها الجمل الآتية : « لقد كان تطوراً زائداً عن الحد في الحساسية المتخيلة وقد نال عالم الحس والفكر في عدد لا يحصى من المواطن قوة جديدة في استجابة الإنسان ومحبه له ، ومقدرة مستحدثة على الانتفاع بأغنى أنواع الحياة وأغزرها والاختلاط بها .

ولقد ابتدأت الينايع التي يستمد منها الشاعر إلهامه ، والفنان سروره تفيض : تظمة البحيرات والجبال ، ورشاقة الطفولة ، ووقار الفلاح الأي . وعجائب السحر ، وأسرار الكنائس القوطية ، ونخامة الرفوف المرمرية ، ولم تفيض هذه الينايع دفعة واحدة ، ولكن في تتابع طويل غير منتظم ، ولم تفيض في مساحة محدودة ، بل فاضت في كل غرب أوروبا ، وعلى الأخص في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا .

ولم يكن إحياء الماضي ، وأن تضفي على بحيرة أو جبل ضوءاً لم يقع على بحر أو يابس من قبل ، وأن تجعل الطبيعي يظهر فوق الطبيعي ، وما فوق الطبيعي يظهر طبيعياً كما يقول وردسورث وكولزيدج — لم يكن هذا إلا سبلاً مختلفة لعالم الإبداع ، ولقد كان للحركة الإبداعية الإنجليزية أصالتها الخاصة وقوتها ، وحدودها المعينة ككل ترجمة إنجليزية لأي حركة أوربية كبيرة ، وعظمتها تقع من غير شك في تفسيراتها العجيبة المتعددة الدقيقة الودية لعالم الطبيعة الظاهرة ولعالم العجائب والإبداع الذي ولدته في عقل الإنسان صداقته الحيمة للطبيعة ، ولم تحرز كل من فرنسا وألمانيا أي تقدم بعد صور « رسو » الزاهية الملوثة بالحياة لمناظر الطبيعة ، ولكن الطبيعة كانت لدى وردسورث وشيلي وكيثس وكولزيدج نبج لا ينضب ، ومثير لا يفتر للخيالات البديعة : وردسورث يترجم توحد الجبال ، وشيلي نشاط الريح العاصفة التي لم تروض ، وكيثس القوة المحنطة للعرائش الخضراء والطرق الممشوشة المتعرجة ، بقوة تجعل كل ما قاله سواهم في الطبيعة من شعر يبدو حائل اللون .

لقد كان حب الطبيعة وتمجيدها أهم سمات الحركة الإبداعية ، كما كان من سماتها أنها غنيت بمشاعر الفرد فصار أدبها ذاتياً لا موضوعياً ، وصار الشاعر حراً في التعبير عن مختلف أحاسيسه من حزن وسرور ، وحب وبغض ، ويأس وتفاؤل وتراخ ونشاط ، وفي شعر غنائي ينطلق من قلبه من غير تحفظ أو قيود ، ولئن كان الأدب الاتباعي يعني باللفظ قبل المعنى ، وبالصورة قبل المسادة فإن الأدب الإبداعي عني باللفظ والمعنى معاً . لقد كان الأدب الاتباعي محافظاً على

صينج محفوظة وقوالب مرسومة موروثة لايتعداها هي ماسمى بالمعجم الشعري ، أما الشاعر الإبداعي فكان يشوخي الانطلاق في التعبير ، ويتحرى البساطة جمده .

ومن الفروق بين الأدبين أن الاتباعي كان يرى لنفسه رسالة عليه أداؤها ، فجاء أدبه تعليمياً تهذيبياً ولم ير الأديب الإبداعي ذلك ، بل كان يعبر عما يجيش في نفسه سواء أدى غرضاً أو لم يؤده ، وكان يميل إلى وصف الغريب دون المألوف ، والمغامرة دون الاستقرار ، وكان الأديب الاتباعي يحتمل إلى العقل والمنطق ويلجج عواطفه الحادة ، ويكتم ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، أما الإبداعي فيرخي لعواطفه العنان ، ولا يكبت شيئاً من عواطفه . بل لا يرى الأدب إلا أداة للتعبير عن تلك العواطف .

ومن تلك الفروق أن أدباء الإبداعية كانوا أفراداً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى طيب وخبيث يعبرون عن مشاعرهم الخاصة ولا يعبأون بالاجتماع .

وعلى الرغم من تشابه الحركة الإبداعية الانجليزية في عصر شكسبير وفي عصر وردسورث إلا أن الطابع العام للحركة في القرن التاسع عشر هو عدم اهتمامها بالمسرحية ، بل اتجه الشعر وجهة غنائية ، واتجه النثر وجهة قصصية ، وعلى الرغم من هذا فقد مجدوا شكسبير وعظموا أدبه وأذاعوه على أنه منشئ الإبداعية في الأدب الإنجليزي ، وعكفوا على مسرحياته يدرسونها ويستخرجون منها ما يؤيد حركتهم .

* * *

هذا في انجلترا أما في فرنسا فقد ظل المذهب الاتباعي سائداً طوال القرن السابع عشر فلما أخذت السلطة السياسية في فرنسا تضعف في أخريات حكم لويس الرابع عشر ابتدأت قوة هذا تضعف كذلك ، إذ لم يعد للقصر تلك الكلمة العليا التي كان يفرضها على الثقافة في البلاد ، وانتقل الحكم في القرن الثامن عشر إلى الشعب ، وبات تطور الأدب مرهوناً بالحالة الاجتماعية للطبقة

الوسطى لما أصابته التجارة والصناعة من رقي بعيد ، ذلك لأن هذا التحول الاقتصادي كان من شأنه أن أثرت طبقات الشعب العاملة ، وأن ازدادت قوتها السياسية ازدياداً مطرداً ، وأن تكون الجمهور القادى الذى يتجه إليه الأدباء حين يكتبون . أضف إلى كل هذا عاملاً جديداً كان له فى الأدب الفرنسى أثر بالغ العمق وذلك هو تسرب الأدب الانجليزى إلى فرنسا ، ثم تدفقه بعد ذلك ، لقد أغض أدباء فرنسا فى القرن السابع عشر أعينهم عن الأدب المعاصر لهم فى إنجلترا فلم يعيروه التفاتاً ، أما فى القرن الثامن عشر فقد انعكس الوضع وأخذ الأدب الانجليزى يشق طريقه فى فرنسا فكان من أثره أن خفت وطأة الأدب الاتباعى نوعاً ما ، وأن ذاعت فى رجال الفكر من الفرنسيين مبادئ الحرية والتسامح الدينى وحقوق الأفراد .

وعلى الرغم من أن فولتير ظل متمسكاً فى المسرحية بقواعد المدرسة الاتباعية إلا أنه لم يستطع التخلص من تأثير شكسبير ، وقد ذكرت لك من قبل التجديدات التى أدخلها على المسرحية ، ولكنه بقى مخلصاً لزعماء المدرسة الاتباعية وتقاليدهم بيد أن هذا لم يحل دون ظهور بواكير المسرحية الإبداعية فى أخريات القرن الثامن عشر وكانوا يسمونها « المأساة البورجوازية » ، أو الدراما ، وهذه المأساة البورجوازية تحمل طابع المدرسة الإبداعية فى كثير من الأمور ، فقد عرفنا أن من شروط المأساة الاتباعية وحدة النغم ، فلم تكن تسمح بعنصر من عناصر المهانة وأن تكون أرستقراطية فى موضوعها فتعالج مصراعاً لعظيم ، وتعرض أشخاصاً فوق المستوى المألوف من عباد الله ، وكان طبيعياً فى عصر أخذت تظهر فيه روح الديمقراطية وتزداد أن يتسامل الأدباء : لماذا لا تكون كوارث الطبقة الوسطى من الناس مصدراً للأسمى لا يقل فى قيمته عما تحدثه كوارث العظماء فى التاريخ القديم والأساطير ؟ لابد أن يفسح المجال للمأساة الشعبية إلى جانب المأساة الحماسية ، ولئن أعوز المأساة الشعبية ما فى زميلتها من أهبة وجلال فسيعوض عن هذا النقص قربها من الحق والواقع ، وعمق أثرها فى تقويم الأخلاق ، ولقد دفع هذا الشعور الأدبى إلى تحقيق ما يصبو إليه نقلة الروايات الإنجليزية

إلى الأدب الفرنسى ولا سيما مسرحية « تاجر لندن ، أو تاريخ جورج بارفول »^(١) ومسرحية « المقامر »^(٢) ، وتحمس لها النقاد الفرنسيون والأدباء ، وأصبحتا نموذجا يحتذى به كل من يريد السير على المنهاج الجديد . وما المنهاج الجديد سوى « المأساة البورجوازية أو الدراما ، التى تستمد عناصر المأساة من الحياة المنزلية المألوفة عند أواسط الناس ، والتى تنوحي الصدق فى الوصف والتصوير ، والتى استطاعت أن تستدر دموع الطبقة الراقية من أجل رجل عادى هو بطل الرواية وأسرته » وبهذا المنهج الجديد الذى يعالج مشكلات الأسر المتوسطة والدنيا انتهى عصر المأساة الكلاسيكية وابتدأ عهد المأساة الحديثة أو الدراما ، ومن أشهر من كتب هذا النوع من المآسى فى القرن الثامن عشر فى فرنسا هو « ديدرو » فى مآساتيه الثريتين « الابن الطبيعى »^(٣) و « رب الأسرة »^(٤) ، وإن كان « سيدن » (١٧١٩ — ١٧٩٧) أقرب منه إلى التوفيق فى مآساته « فيلسوف وهو لا يدري ، ويمد طليعة القرن التاسع عشر فى هذا اللون من الأدب المسرحى . بيد أن الحركة الإبداعية لم تتخذ مظهراً جدياً فى فرنسا إلا فى القرن التاسع عشر على يد ستانداى ، ومدام دى ستيل وسانويريان . ووضحت معالمها واستقرت على يد فيكتور هوغو .

الإبداعية فى فرنسا :

وتنقسم الحركة الإبداعية فى فرنسا إلى عصرين : العصر الأول الذى سيطرت فيه مدام ستيل وكان ذلك قبل سنة ١٨٢٠ . ولم تكن ثورتها ثورة أدبية ، وإنما هى ثورة أخلاقية ، ترمى إلى تجديد ينابيع الإلهام لا تجديد

(1) London Merchant on the History of George Barrwell by Lille.

(2) The Gamester. by Edwsrd Moore,

(3) Le File Naturel.

(4) Le père de Eamille,

أصول الفن الأدبي ، والعصر الثاني الذي سيطر فيه هوجو من (١٨٢٠ - ١٨٣٠) وسعى فيه لتجديد الفن المسرحي والتعمق في طبيعة الشعب الجوهري ، واعطاء الثغر مثلاً أعلى جديداً .

تم أعقب هذين العصرين عصر اختصر بدراسة النظريات الأدبية من ١٨٣٠ - ١٨٥٠ حيث يستمر التجديد في الانتاج الأدبي ، ويحل المجتمع محل الفرد وتستقر الفلسفة الإبداعية .

كانت الثورة ضد الذوق^٦ الاتباعي . وضد الذوق الذي جاء بعد المدرسة الانباعية ، وقد كرهت الحركة الابداعية في فرنسا وضع قوانين جديدة اللهم إلا قانوناً واحداً هو إعلان الحرية ، في الأدب .

كانت نظريات^٧ الجمال الاتباعي مغلفة لاتتجاوز بعض الاختيار من آداب القدماء . وبعض المحدثين . كما أن جمهورها كان محدوداً ، ومادتها قاصرة على التحليل ، وكان هذا هو إطار الانتاج الأدبي . وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت محدودة إلا أن بعضها كان يشد أزر بعض وادعى الأدب الاتباعي أن في إمكانه أن يتجاوز عن أى مساعدة ، ويتجاهل العالم الخارجى بل لم يسمح بأى نفوذ أجنبي . لقد كان (صالونا) له تقاليده الخاصة وأنظمته وورثته وموضوعات محادثاته المألوفة ، وجمهوره المتحد المشارب الذى يطرق موضوعات بحث مادتها مائة مرة من قبل ، ويلقى جانباً ولأول وهلة الموضوعات أو العبارات التى تخدش ذوقه الناعم ، لقد كان معبداً يتعبد فيه بلغة خاصة .

بيد أن العالم الخارجى أخذ يتسرب شيئاً فشيئاً إلى هذا المجتمع المغلق ، وتجراً بعض المجددين متسائلاً : عما إذا كانت التقاليد التى يسير عليها هذا المجتمع الاتباعي مبنية على أساس متين ، وعما إذا كانت الحقوق التى يدعيها لنفسه فى عالم الأدب لها أصل شرعى ؟ ولكن أضواءه كانت من القوة بحيث لم يستطع المجددون تكوين جماعة مستقلة تسفر عن أغراضها إلا بعد حين .

ولا نريد هنا أن نطيل البحث ونذكر الجهود التي بذلتها مدام دي ستيل في الدعوة إلى تجديد مصادر الإلهام ، والحث على الاطلاع على آداب الأمم الشمالية وبخاصة إنجلترا وألمانيا ، وما دعا إليه شاتوبريان وغيره من التجديد في الأدب بعامة. وبحسبنا أن نحلل ما أصاب المسرحية من التجديد على يد هذه الحركة الإبداعية في فرنسا في مستهل القرن التاسع عشر .

١ — أما من حيث قانون الوحدات الثلاث ، فلسكى ندرك الوضع المنطقي لأصحاب النظريات الإبداعية في الدراما بمجرد بنا أن نذكرها بالمثل الأعلى الذي سعى هؤلاء على اختلاف نزعاتهم لتحقيقه في المأساة . هذا المثل الأعلى هو المأساة التاريخية ، ولم يكونوا يريدون تمثيل مسرحية عاطفية في وسط اجتماعي راق ، بل تمثيل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطني وفيها شخصيات متعددة وقانون الوحدات لا يلائم هذا النوع من الموضوعات .

ورأى (ستانداي) أن وحدة المكان تقتضي خطباً وإخبارات طويلة ، وتمنع من خلق الجو التاريخي ، ووحدة الزمن لا تسمح بتطور العاطفة . ولا تغير الأحاسيس في القلب الإنساني ، وتضطر الأديب أن يجمع في بضع ساعات مجموعة من الحوادث لا تطابق الواقع ، ويترك جانباً بعض الأمور الشعرية الموجودة في التاريخ .

والوحدة التي رأى الجميع الاحتفاظ بها هي وحدة العمل على أن تسير جنباً إلى جنب وتراعى بقدر المستطاع وحدة الأثر والاهتمام في نفس النظارة ، وقد نرى هذه الفكرة جيزو Giezot عند تحليله لرواية ماكبيث ، وعرض علينا كيف أن كثرة الحوادث وتعدد الشخصيات والفترات التي تفصل بين لحظات العمل المختلفة ، وتعدد الأماكن أبعد من أن تؤثر في وحدة الاهتمام ، وأنها تساعد على تقويتها ودعمها ، وأنها أفضل من وحدتي الزمان والمكان ، ويقول : أن وحدة العمل توجد منسجمة مع وحدة الاهتمام لدى شكسبير ، ويدعمها وجود شخصية قوية في الرواية تدور حولها الحوادث ، هذه الشخصية سواء كانت

عاملة أو ساكنة تجعل أخلاقها الثابتة مصيرها دائماً متغيراً ويقول : إن أتفه الحقائق تظهر ذات قيمة عظيمة إذا ساعدت على إلقاء الضوء على نقطة الاهتمام . ويعد جيزو الناقد الوحيد في هذا العصر الذى حاول أن يعطينا فكرة فنية واضحة عن مسرح شكسبير ، وأن يناقش النظريات أو المسرحيات الاتباعية ويضع بديلاً منها .

٢ - وقد أخذ ستاندال في محاولته دعم نظرية المسرحية الحديثة يحلل بعض المسرحيات الناجحة التي سبقت سنة ١٨٢٣ ويرى مدى المسرة التي نالها النظارة من مشاهدة المسرحيات، وتبين له أنها مسرة مؤقتة نشأت من سماع بعض الأشعار الجميلة ، المحشوة بكثير من القواعد الخلقية والنظريات السياسية ، أو المعبرة عن بعض الأحاسيس العامة ، مع أن المسرحية الحقيقية يجب أن تكون على العكس من ذلك إذ يجب أن يؤخذ النظارة بالعمل وأن يعيشوا مع الشخصيات ، وأن تعطى المسرحية الوهم الكامل ، ولا شك أن لحظات الوهم الكامل نادرة، ولكنها لا تتوقف على قواعد مختلفة للمسرح ولا سيما على قانون الوحدات ، وإنما يقابلها الإنسان في المناظر الحية ، وإن وجدها أبدأ في المنظر المادى الذى يشغل النظر فحسب. وهذه اللحظات كثيراً ما يجدها المرء في مسرحيات شكسبير وقلما يجدها لدى راسين، وهذا يكفي لأن نفضل أسلوب الأول وطريقته في الفن المسرحى على طريقة الثاني .

٣ - أما وحدة النغم التي شرحناها آنفاً فقد ثار عليها النقاد الفرنسيون وقد وضح (سلبجل) ميزة المسرحية الإبداعية في عدم مراعاتها وحدة النغم وقرر أن المأساة الاتباعية بـوعة من التمايل الجامدة وأن المأساة الحديثة (الدراما) صورة حية كاملة وقال : « في الدراما الإبداعية لا يفصل المرء بقوانين صارمة - كما فصلت المأساة الاتباعية - بين عناصر الحياة المختلفة ، ولكنه يعرض - على العكس المشاهد المتباينة، وبينما يخليل إلينا أن الشاعر لا يقدم لنا إلا مجموعة متحدة من الحوادث نراه يرضى بهذا رغبات الخيال غير الظاهرة ، ويدفعنا إلى حالة تأمل في إحساسنا بهذا الانسجام العجيب الذى ينتجه بتقليده للحياة نفسها، وبهذا الخليط الذى يظهر غريباً

ولكنه ذا فتنة عميقة ، إنه بهذا يعطى روحاً قوية لمناظر الطبيعة المتباينة ، ، وقد اقتنى النقاد الفرنسيون أثر (شلبجل) في رأيه هذا .

ففي هذه الصورة الكاملة للحياة . يجب أن تحتفى نظرية وحدة النغم ، فإن الطبيعة لا تعرف هذه الوحدة المصطنعة في العمل الأدبي . وبجانب هذا فإن مركز المجتمع الحديث - حيث تختلط المصالح المتباينة ، والأفكار الرائعة ، والعواطف الرفيعة بالشهوات الوحشية والرغبات الخليطة ، والعادات السافلة - يفرض على الأديب أن يظهر على المسرح خليطاً مشابهاً له .

٤ - أما عن تقليد الآداب الأجنبية والاستعارة منها فقد دعا إلى هذا بعد مدام دي ستيل عدد من النقاد وإن تباينوا في المدى الذى يجب أن يذهب إليه الأدب الفرنسى في هذا التقليد . فبنيامين كرنستانت على الرغم من أنه نقل مسرحية (ولتشتين) للشاعر الألماني شيلر يرى أن تقليد المسرحية الألمانية فيه خطر على المأساة الفرنسية لأنه سيسهل عليها أن تستعير كثيراً من الحقائق الأجنبية ، ولكنه رأى كذلك أن يقلد الفرنسيون (جيتة وشكسبير) ، وأن تعنى المسرحية الفرنسية الحديثة بالحوادث الصغيرة العادية لأنها تلقى ضوءاً كاملاً على الشخصيات وتظهرها في ضعفها وشذوذها ، وتجعلها قريبة جداً من المخلوقات الحقيقية . ويرى أن الشخصيات أكثر تبايناً من الرغبات ، وهذا حق جديد يجب أن تعنى به المسرحية الفرنسية ، وأخيراً يقول : « إن احتقار أمة مجاورة وعلى الأخص أمة لا تعرف لغتها ، ولها نتاج شعري ذو أصالة وعمق مبدأ سيء فيجب أن نشعر بالجمال أينما نجده ، » .

ورأى ستاندال أن المسرحية الفرنسية يجب أن تأخذ فن المسرحية عن شكسبير على أن تتجنب كل ما يتعلق بالنفسية الإنجليزية وبجمهور سنة ١٦٠٠ بيد أنه لم يبين لنا ما هو فن المسرحية لدى شكسبير ولا نجد إلا (جيزو) وحده فاقداً ذوافة للجمال يعلن : « أن نتاج شكسبير لا يقدم إلا حرية لانحد ، وأفقاً لانهاية له يسبح فيه الخيال كأنه ساحة الجن .

هـ - أما في الموضوع فقد رأوا أن يجددوا في القالب والمادة، لأن التاريخ القديم قد استنفدت موضوعاته ولم يعد يعطى المأساة إلا منظرأً بالياً عتيقاً، وخير منه التاريخ الحديث وتاريخ العصور الوسطى على ألا يكون التاريخ إطاراً غامضاً لمسرحية عاطفية، بل يكون هو الموضوع الحقيقي للمأساة كما فعل شكسبير في مسرحياته وكما فعل شيلر في (ولفشتين)، وعلى المؤلف أن يضع تحت أعيننا صفحة من مآسى الماضى بكل ما فيها من صدق وحقائق، أو حوادث هامة تدور حول شخصية عظيمة، أو عدداً متبايناً من الشخصيات تلفهم حادثة هامة. وهذا التجديد نطلب تجديدأً آخر فقد أخلت العواطف مكانها للشخصيات واضطر المؤلف أن ينوع في شخصياته ويكثر منها، حسب الأحاسيس والمواقف التى تتطلبها المأساة.

و لم يعد موضوع المأساة قاصراً على تلك العواطف التى تصور فى أوج حدتها ولا على الأمور الهامة للدولة، بل شمل العواطف جميعها فى حالات حدتها واعتدالها كما شمل أمور الحياة كلها، ورأوا أن خير الموضوعات هو ما يجعل المرء يشعر بالقوة وبالعظمة، وهو ما يرتفع بانزوح إلى سموات المجد ويسمو بالإنسان عن أفكاره المعتادة، ويتحدث عن الوطنية، وعن المجد، وعن الاستقلال، والحرية: على أن أهم تجديد هو العناية بالتفصيلات لأنها تعطى اللون المحلى، وتصويراً صادقاً للبيئة التى تحدث عنه المأساة.

٦ - أما الأسلوب فقد تردد النقاد والمصلحون طويلاً فى تغييره، ورأى بعضهم المحافظة على الألفاظ الفخمة والصياغة الجيدة والشعر، وإن كان ستانندال قد نادى باستعمال النشر الجيد ذى الأسلوب المتقن، لأن الشاعر فى رأيه كثيراً ما يفسى شخصياته والظروف التى يوجدون فيها ولا يعنى إلا بصياغة شعر رصين يغنيه الجمهور، ولم يثر على الأسلوب الاتباعى فى هذه الحقبة إلا (لبران) ونادى باستعمال الألفاظ المألوفة، ولكن الجمهور قابل مسرحيته (السيد الأندلوسى) حين استعمل فيها ألفاظاً مألوفة بكل فتور مما دعاه إلى القول: « بأن للكلمة المألوفة لا تقبل إلا بصعوبة كبيرة على المسرح ».

على أن هذه النظريات لم توضع موضع التنفيذ إلى على يد (فيكتور

هوجو) . فقد كان أول من تجرأ على تمحدي قوانين المدرسة الاتباعية في مقدمة (كرومويل) التي نشرت سنة ١٨٢٧ ، وكان صريحاً جداً في تمحيده هذا ، وإن كانت الآراء التي بسطها في تلك المقدمة ليست جديدة كل الجدة فقد سبقه إلى بعضها شليجل - ومدام دي ستيل ، وشاتوبريان ، وستاندال في كتابه (راسين وشكسبير) ولكن هذه الآراء قد عبر عنها هوجو بكل قوة ومن غير ذلك التحفظ الذي التزمه سابقوه .

لقد كان أول أثر الأخذ بنظرية (الدراما التاريخية) هو الخروج على قوانين الوحدات الثلاث حتى تطابق الواقع وتأخذ اللون المحلي ، إذ أن الحقيقة التاريخية العظيمة لا يمكن في الواقع أن تحدث في مكان واحد ، وفي أربع وعشرين ساعة ، ولكن هوجو — وهذه إحدى مبتكراته — أراد أن يفتش (دراما) لها صبغة فلسفية حيث يضمنها الأديب مشكلات إنسانية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وأخلاقية وفيها تنقسم الأفكار عدداً من الشخصيات التي توضح وجهات النظر المختلفة في ظروف عدة يسلط الضوء على ما فيها من غزارة وتنوع ، وكل هذا مستحيل إدراكه إذا التزم المرء قانون الوحدات . ثم أن هذه الصورة الواسعة تستلزم اختلاط الأنواع ، لاقى الصورة المعتدلة لكل نوع ، النيل والعادي وإنما بالحد الأقصى ، وبالريق الدمث ، وبالغليظ الجلف .

وقد دعا (دي في Vigny) إلى تنوع الأسلوب ، وأن تكون اللغة مظهرة للشخصية دالة عليها كما يظهرها الأسلوب ، وعنده أن شكسبير وموليير هما المثل الأعلى في هذا الضرب .

ويفرق هوجو بين الواقع الطبيعي ، والواقع الفني ، ويرى أن الواقع الفني يجب أن يعطى للطبيعة صورة مركزة قوية مبالناً فيها ، ويكون نتيجة انتقاء واختيار الفرض منهما تمييز الشخصية المسرحية من غيرها . ويرى أن مساعدة الطبيعة بهذه الصورة لا تتأق إلا عن طريق الشعر ، لأن الشعر لا يمكن في نظره أن يحدث هذا التأثير المطلوب ، ويقول في مقدمة كرومويل : « إن المسرحية مرآة

تعكس فيها الطبيعة ، بيد أنها ليست مرآة عادية مسطحة ومصقولة وإلا كانت الصورة التي تعكسها هزيلة ، وقد تكون هذه الصورة صادقة ولكن لالون لها ومن المعلوم أن اللون والضوء يفقدان في الانعكاس البسيط .

وعلى هذا فالمسرحية يجب أن تكون مرآة ذات بؤرة تكبر ولا تضعف ، تجمع وتركر الأشعة الملونة بحيث تحيل الشعاع الضئيل ضوءاً ، وتجعل من الضوء قاراً ، وبدون هذا لانعد المسرحية فناً .

ونستطيع أن نقول إجمالاً ، إن الثورة الفرنسية قد أثرت في المسرحية تأثيراً كبيراً ففي الموضوع قضت على الاهتمام بالملوك والأمراء والتبلاء ، لأن الملكية قد طوح بها وصارت الطبقة الوسطى هي الطبقة المسيطرة ذات النفوذ ، أصبح الشعب مصدر السلطات وقضت على أن يكون الشعر لغة المسرح ، لأن المدرسة الكلاسيكية كانت تصف مجتمعا راقيا فيه مواقف حماسية وعاطفية لا يصلح لها إلا الشعر ، أما أدب الثورة فيصف شخصيات عادية ومشكلات اجتماعية ولذلك كان الثناء أنسب للمسرحية في المجتمع الجديد من الشعر . كان أسلوب المسرحية الشعرية فيه كثير من التكلف فرجعت به الثورة الفرنسية إلى البساطة ، وإذا كان راسين وكورني وأضرابهم أعلاماً في الأدب متمكنين من الأداء لم يظهر في أدبهم أى تكلف ، فقد خلف من بعدهم خلف لم يحسنوا مثل ما أحسنوا ، وأخيراً لم يعد المسرح الفرنسي يعد الثورة يخاطب العاطفة وحدها ، بل صار يخاطب الفكر ويعنى بالتحليل ، وأصبح للحوار منزلة سامية بجانب الحركة والعمل .

ويمكن تلخيص الفروق بين المأساة (الكلاسيكية) الانباعية (التراجيديا) ، والمأساة الإبداعية الرومانتيكية (الدراما) فيما يأتى :

١ — حافظت (التراجيديا) جهدها على التفرقة بين المأساة والمهابة ، فلم تكن تسمح بالضحك أو الفكاهة على أى صورة من الصور ، وفي أى حال من الأحوال بينما خلطت المأساة العصرية الإبداعية (الدراما) بين المرح والحزن ، والهزل والجده

وأخذت الحياة نأهى ، فى القطعة الواحدة ترى المناظر المؤلمة كمنظر الموت والقتل وترى مثلاً (قيصر) ينزل من المدخنة ، وترى الشخص الواحد يأتى بحركات مضحكة حتى يستغرق المتفرجون فى الضحك ، ثم يعود فيأتى بحركات محزنة حتى يستدر دموعهم .

٢ - كان موضوع (التراجيديا) - إلا فى أحوال نادرة جداً - مستمداً من الأدب اللاتينى والإغريقى ، أما الدراما فاجأت إلى التاريخ الحديث فترى مثلاً فكتور هوجو يخرج لنا مسرحية (مارى تيودور) ، و (كرومويل) من تاريخ إنجلترا الحديث ، ويأتى لنا بـ (هرنانى) من التاريخ الإسباني أثناء محاكم التفتيش ، والملك يمرح (Le Roi s'amuse) من تاريخ فرنسا فى حكم فرنسوا الأول .

٣ - حافظت (التراجيديا) دائماً على وحدة الزمان والمكان بينما لم تنقيد (الدراما) بهما .

٤ - أكثرت (الدراما) من شخصيات الممثلين . خذ مثلاً مسرحية (كرومويل) لفكتور هوجو ، بينما كان عددهم قليلاً نسبياً فى (التراجيديا) .

٥ - كانت الأعمال العنيفة متنوعة فى (التراجيديا) وكان يكتب بالإخبار عنها فى التثليل ، بينما تضع الدراما هذه الأعمال العنيفة أمام أعين المتفرجين ، فالمبارزة فى رواية (السيد) لكورنى تحدث وراء المسرح ، بينما تراها فى (هرنانى) على المسرح ، ولم يسمح راسين بأن يتناول (بريتانىكوس) السم على المسرح ، ويسمح بذلك هوجو فى (هرنانى) .

٦ - لم تحافظ (التراجيديا) على الدقة التاريخية بينما حاولت (الدراما) على التقيض من ذلك إعطاء اللون المحلى فى الملابس والمناظر والحوادث .

٧ - فى (الدراما) نجد شخصيات مألوفة ، ونطول المحادثة وليست كذلك (التراجيديا) فأشخاصها ملوك وأمراء .

٨ - لا تجد أثراً للغناء في (التراجيديا) بينما نسمعه كثيراً في (الدراما) .

٩ - وأخيراً كانت (التراجيديا) دائماً شعراً بينما نرى الدراما في الغالب نثراً وقد نأتى شعراً .

هذه هي أهم الفروق بين (التراجيديا) التي اهتمت بها المدرسة الاتباعية وبين (الدراما) التي اهتمت بها المدرسة الإبداعية .

بيد أن المدرسة الإبداعية في فرنسا وجدت في (بونسار) Ponsard خصماً قوياً ، ولا سيما بعد أن سقطت مسرحية هوجو (برجراف) Burgraves في سنة ١٨٤٦ ، ففي تلك السنة أخرج بونسار مسرحية (لوكريس) Lucrece وقد فوبلت بترحاب وتشجيع لأنها رجعت إلى المأساة الاتباعية .

لقد عرض بونسار نظريات (الدراما) الإبداعية كما بسطها هوجو وقررها في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ودعا إلى العودة للجمال التقليدي الاتباعي ، والأسلوب السهل ، والتخلص من الاستعارات والمجازات ، ومن المفارقات المقتعلة أي من كل مادعا إليه هوجو ، بما أيد العودة إلى نظرية الوحدات الثلاث ، ولم يؤمن باللون المحلي ، وفضل عليه مائة مرة صدق القلب والعاطفة .

ومن سوء حظ الحركة الإبداعية أن معظم معتنقيها كانوا من الشباب الذين ملأت الحماسة قلوبهم ، وتملكتهم الرغبة الملحة في الإقتاج ، ولكنهم للأسف كانوا جملة ينقصهم كثير من القوة التي تمكنهم من التحليل ووضع القواعد والأصول . ولا عبرة بمن تقدم ذكرهم من كبار الأدباء الذين فاصروها أول الأمر ودعوا إليها أمثال : بنيامين كونستانت ، وجيزو ، وشاتوبريان ، ومدام دي ستيل ، وهوجو ، ودي فتي ، وسواهم ؛ فان هؤلاء قد صرقتهم شواغل متباينة من سياسة وسواها عن المضى في هذا السبيل إلى غايته . ولم ينهيا الحركة الإبداعية مائتياً للحركة الاتباعية من أمثال : شابلان ، وبوالو ، وهيئات أن يقف الفن الشعري الإبداعى الذى دعوا إليه ، مع ما هو عليه من سطحية وغموض - أمام نظريات بوالو .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن الحركة الإبداعية قد سيطرت على ألوان الأدب المختلفة ودحا من الزمن، وبعد سنة ١٨٥٠ أخذت النظريات الأدبية تكثروا وتباين، على أنه فيما يتعلق بالشعر نرى بين سنتي ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ طريقين متميزين وسط هذا الضباب الكثيف من النظريات الأدبية : أحدهما يهدف نحو الواقع في حياتنا الحاضرة أو في التاريخ ، في عالم المادة وفي عالم الأخلاق ، وثانيهما يسير نحو المثل الأعلى ويسمو على الواقع . ولا يتخطى الواقع ويتجنبه إلا لأنه عالم الظاهر والسمات والعلامات ، وهذان الطريقتان المتصلتان هما الواقعية والمثالية . ولكن المثالية لم تعرف في عالم الأدب بهذا الاسم ، وإنما عرفت باسم الرمزية ، لأن القالب الذي اختاره المثاليون وفضلوه على سواه هو القالب الرمزي .

وقد كنت أود أن أكتفي بما كتبه عن المدرستين الكبيرتين : الإبداعية والإبداعية ، ولا أخوض في الحديث عن النظريات الجديدة مثل الواقعية والرمزية ، لأن السيطرة الأدبية في أخريات القرن التاسع عشر وفي هذا القرن لم تعد للمسرحية وإنما للرواية والقصة ، بيد أن المقام يقتضي منا نظرة عابرة إلى هذه المدارس الحديثة ، لأن لها اليوم بين أدبائنا أنصاراً ، ولأن جمهورهم لسوء الحظ لا تعرف خصائص كل مدرسة المعرفة الجيدة ، ولأن البحث يقتضي أن نجمل القول عنها مادامنا في صدد الحديث عن المدارس الأدبية .

المدرسة الواقعية :

حملت نظريات المدرسة الإبداعية في ثنائياها بذور المدرسة الواقعية فقد دعت إلى العناية بالحقائق المادية الملبوسة سواء كان الأدب شعراً أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعي جرى بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثل المسرح الحياة الواقعية كما كانت في العصر الذي تتحدث عنه المسرحية .

ولكن أوجه الخلاف تنحصر فيما يأتي :

١ . حقاً إن الذوق الإبداعي غني بالتفاصيل والحوادث الجزئية ، ولكن

العناية بالحياة المعاصرة لم تكن جزءاً من منهج هذه المدرسة . بينما ترى المدرسة الواقعية أن تكون الحوادث الجزئية والتفصيلات مستمدة من واقع الحياة الحاضرة لا من التاريخ ولا من الخيال ، لأن التاريخ والخيال ليسا سوى الإطار الخارجى للقصة أو المسرحية .

وقد رأى (بلزاك) - وهو أول من دعا إلى النظريات الواقعية - أن هذه الجزئيات والتفصيلات لا يبحث عنها الأديب في كتب التاريخ ، أو في حياة الطبقة العليا من الشعب حيث أضاح التآدب المصطنع والتفاق الاجتماعى معالم شخصيتها الحقيقية ، ولكن خلق به أن يبحث عنها في المستشفيات وفي دراسات رجال القانون ، فانه ثمة سيجد أكداً من المضحكات المبكيات في حياتنا المعاصرة . وذلك لأن الطبيب عليم بالأسرار والعواطف ، ورجل القانون مطلع على صراخ الرغبات والمصاح . والعواطف والمصاح في رأى (بلزاك) هما دعائم الحياة الخلقية للإنسان .

وهذا البحث عن التفصيلات والحقائق لا يتأتى إلا إذا كان الأديب موهوباً بالخيال وحده ، ولكن بموهبة تجعله ينفذ إلى روح الشخصية التى يعرضها من غير أن يغفل الجسد ، وأن يسرع بإدراك السمات الظاهرة ودلالاتها ، وينفذ منها سريعاً إلى السريرة ، ولو لم تعد المقابلة العابرة فى الطريق دقائق معدودات . إن أقل الأشياء الظاهرة يحمل قليلاً من الجھول ، فعلى الأديب أن يكون قوى الملاحظة لا تغفل عنه عن صغيرة أو كبيرة ، ولا عما يعنيه هذا الذى رآه ويدل عليه ، ويجب أن يكون ذا عين نرى ما لا يرى الناس ، مدربة أتم التدريب على الوقوف على الحقائق التى يفيد فى عمله الأدبى .

٣ - وبتصوير الحقيقة الواقعية المادية كما هى يجتنب الأديب خطيئتين شاعتا فى الأدب الإبداعى : إحداهما هى العواطف الحزينة ولا سيما فى الحب وكانت بدعة سنة ١٨٢٠ ، والثانية المبالغة فى التصوير والتلوين وكانت بدعة سنة ١٨٣٠ . ذلك أن المدرسة الواقعية تدعو إلى تصوير المجتمع من غير أن يحاول الأديب أن

يجعله مجتمعاً مثالياً ، بل يصوره بروح موضوعية ويعرضه على حقيقته وما فيه من مساوئ ، تشتمل منها النفوس ومحاسن تهش لها وترتاح سواء أَرْضَى ذلك الجمهور أم أغضبه ، وهذا التصوير الواسع يتطلب من الأديب ألا يكون مصوراً فحسب بل يكون فيلسوفاً ورجل أخلاق ، والفلسفة التي قادت بلزاًك إلى نظرياته هذه هي :

لا يوجد إلا حيوان واحد يتشكل خلقياً بالجمع الذي يعيش فيه ، وهذا الحيوان هو الإنسان ، وعلى هذا فالإنسان هو نتاج المجتمع ، إنه المجتمع وحده الذي يفرق بين الأجناس البشرية كما يفرق الجو والظروف المادية المختلفة بين أجناس الحيوان . ولكن ألا يوجد في اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض عنصر جدير بالاعتبار ؟ نعم ! إن ذلك الأفراد هو الذي يفرق بينهم ، ولكن الفرد يسعى دائماً لتغيير حالته الاجتماعية وتحسينها ، والانتقال من طبقة إلى طبقة ثم يتشكل بأخلاق البيئة التي ينتقل إليها ، ولحسن الحظ فإن مظهره الاجتماعي من ملابس وعادات ولغة يتغير لذلك . وهذه المظاهر الخارجية هي الونائق التي يلاحظها الأديب ويدرسها للاستدلال على سيرة الشخص وخبينة نفسه .

وتلك الغاية التي دعا إليها (بلزاًك) هي جعل الأدب (تاريخاً أخلاقياً) العصر الذي يعيش فيه الأديب ، وهي النظرية التي دعا إليها من قبل (فولتير) وطبقها أستاذه (ولترزكوت) الأديب الأيقوسي المشهور ، وعلى هذا فالأديب في رأيه هو مصور وفيلسوف ومؤرخ وفنان وعالم أخلاق ... إلخ . وقد استطاع (بلزاًك) أن يخلق ما يقرب من ألفي شخصية ، كلها تقريباً من الطبقة الدنيا والوسطى ، وكل منها كامل الخلق والتكوين ، وكثيراً ما يجعل صفة من الصفات تسيطر على كل حركات شخص من الأشخاص كجبه المال ، أو الطموح إلى الشهرة ، أو السعي وراء المجد والقوة إلى غير ذلك من الشهوات التي تهبط بالإنسان إلى درك الحيوان .

وكان يحاول أن يصور عصره أتم تصوير ، ولا سيما من الناحية الاجتماعية

فيصور الحكومة والسكنيسة والجيش والقضاء والطبقات الاجتماعية وصراعها وأهل الريف والمحرمين وأصحاب الفن ورجال الصحافة والممثلين والتجار على اختلاف طبقاتهم . . . إلخ ما يمكن أن يعد هيئة بذاتها من هيئات المجتمع وطبقاته .

وكان يحرك هؤلاء الأشخاص والجماعات في مناظر مختلفة ألوانها فنما الريني ومنها الباريسي .. إلخ .

٣ — ولنصل إلى الحقيقة العارية يجب أن يكون الأديب قاسيا وصریحا في تعبيره ، ومرتابا في المجتمع الذي يدرسه ، وأن يتخلص من كل التقاليد الأدبية القديمة الموروثة ، ويعرض الحقائق عارية بأسلوب شفاف لا يوجب عن القارئ أى شيء ، غير مبال بأحد .

وفي الحق لم تنطبق نظريات المدرسة الواقعية إلا على الحقائق العامة القبيحة والإعلى عقلية الجماهير . ولم يكن هذا لأن أذواق الدعاة إلى الواقعية كانت ميالة إلى العامة . ولا لأن عقليتهم هى عقلية عامة لم ترتفع إلى فهم الطبقات العليا ، ولكن لأنهم رأوا أن هذه النظريات نكون أقرب إلى الكمال إذا صورت الطبقات القريبة من الطبيعة والنظرة التى تلوح فيها معانى الإنسانية عميقة وبسيطة والتي تتميز بالإخلاص والصدق والصرامة ، ولم يفسدها التأدب المصطنع ولا النفاق الاجتماعي .

إن الأدب يخاطب الشعب ، والشعب لم يثقيد بأفكار ساقية ، وعلى هذا يقدر الواقعية حق قدرها أكثر مما تقدرها الطبقات التي تقيدت بقيود اجتماعية أمدأ طويلا والتي رسخت لديها أفكار خاصة تختلف عن الواقعية .

٤ — ومن القواعد التي دعت إليها المدرسة الواقعية الحياد التام من الأديب إزاء الحوادث والشخصيات التي يعرضها ، لأنها تريد منه أن يتجرد من عواطفه الخاصة ، ومن آرائه السابقة ، ومن التقاليد الموروثة ، وأن يكون موضوعيا في

أدبه مثله مثل العالم في معمله إزاء التجارب التي يجربها ، والقاضى في المحكمة إزاء المتخاصمين لديه ، لا يتم أدبه عن آرائه وعواطفه أبداً . وعلى ذلك رفضت كل أدب شخصى — وهذا طعن موجه بصفة خاصة للمدرسة الإبداعية — وترى أن هؤلاء الذين ييكون ويوحيون بأحزانهم ، أو يجلدوهم ، ويناجون القمر ، ويظهرون إعجابهم به ، وتمتلى قلوبهم رحمة وشفقة لرؤية الأطفال أو الشيوخ المتهدمين أو مآسى الإنسانية المفجعة ، أو تمتلى نخشية وخضوعاً إزاء جبروت الطبيعة وعظمة المحيطات وطفيان الأنهار والسيول وكوارث الزلازل والبراكين غير أهل لأن يحملوا لقب (أدباء) ، ويحتجون لآرائهم هذه : بأن الذى ينغمس فى الحياة لا يراها على حقيقتها .

وعلى هذا فهو لا يدرس الشخصيات على أنهم أفراد ولكن على أنهم نماذج بشرية ، وصورة لمجموعة خاصة من الناس . وهذا من أهم مزايا المدرسة الواقعية .

٥ — ويرى (فلوير) وهو من غلاة هذه المدرسة أن الأدب يجب ألا يكون ذا هدف خلقى أو اجتماعى أو سياسى أو دينى ، لأن الأدب فى رأيه فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب ، أى يجب أن يتجاهل الأدب كل الأمثلة الخلقية العليا ، ويحتجون لهذا بأن الأدب إذا وصل إلى الجمال الفنى فقد وصل إلى الجمال الخلقى وصار نافعا ، وصار من أمثلتهم المشهورة : « جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير » .

فالتعبير عندهم غاية لذاتها ، وقد آثروا النثر على الشعر ، ورأوا أن الشعر أسهل من النثر لأن له قواعد ثابتة ، وبحوراً يجرى عليها ، وبمجموعة من التعبيرات يسهل حفظها ، ولكن فى النثر يجب أن يستحوذ على الأديب شعور عميق بالنغم . نعم طائر من غير قاعدة ومن غير استقرار ، وقدرة فائقة على التعقل والتفكير ؛ وإحساس قى مرن حتى يتمكن فى كل لحظة من تغيير الحركات والألوان .

٦ ومن الصعوبات التي تعرضت لها المدرسة الواقعية فى تطليها الحيات التام

والتجرد من الأفكار والعواطف عند معالجة الموضوع الأدبي مسألة الإلهام، وهى هذه القوة الخفية التى تسيطر على الأديب برهة من الزمن تطول أو تقصر والى يفقد فيها السيطرة على زمام نفسه .

وقد حاول فلوير أن يقاوم سلطان الإلهام ، ويقول : نحن لا نعيش فى الإلهام طول حياتنا ، إن الجواد يمشى أكثر مما يجرى ، إن هذا الإلهام لا يأتى من تلقاء نفسه ولكننا نحن الذين نهيم له الفرص ، فيجب أن نتحاشى هذه الفرص ولا نعمل على إيجادها ، لأن الإلهام فى رأيه مضر فى جميع الفنون ، وعلى الأخص فى الأدب ، وذلك لأنه يفسد على الأديب دراسته للوصول إلى الحقيقة ويعوقه لأنه يبعده عن عالم الواقع الذى يجب أن يلزمه .

٧ -- لقد هاجمت المدرسة الواقعية الأدب الإبداعى الذى يجنح إلى الخيال ويبالغ فى تصوير الحقائق كما هو حال الأدب الذى عرضه مثل (ألكسندر دumas) وتهجمت على المتخلفين فى القرن التاسع عشر من أنصار المدرسة الاتباعية أمثال (بونسا) لعنايتهم بالطبقات العليا من الشعب دون الطبقات الأخرى ، بل لإهمالهم الطبقة الدنيا وجمهرة الشعب ، ولفقدها الخيال ونبتاهلهم الحياة المعاصرة ، ولضيق أفقهم الخلقى ، ولتزمهم فى الأسلوب وإصرارهم على أن يكون الشعر هو أداة التعبير ، وبذلك رفضت كل أنواع الأدب المعاصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

٨ -- ومع هذا فقد كانت القواعد التى دعت إليها المدرسة الواقعية أصعب وأشق على الكتاب من قواعد المدارس السابقة ، ولا سيما فيما يتعلق بدراسة الشخصيات وقوة الملاحظة للأخلاق المعاصرة ، وفيما يتعلق بالتجرد من العواطف والأحاسيس والآراء ، وعدم استهداف غاية من الأدب خلقية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة فى فرنسا بلزاك ، وشامبليرى ، وفلوير

وجى دى موباسان ، ولقد كان بعض هؤلاء مثل (موباسان) متشائماً سوداوى المزاج لان الحياة الواقعية كما رآها تضمنت آلاف المآسى والمخازى البشرية فأخذ ينظر إلى الحياة بمنظار أسود ، ويكثر من السخرية فى أدبه .

وقد سادت المدرسة الواقعية فى جميع ألوان الادب ولا سيما فى المسرحية الفرنسية وما زال لها حتى يومنا الحاضر مكانة ممتازة ، على الرغم من المحاولات الكثيرة التى بذلها بعض الأدباء النابغين فى فرنسا للتخلص من تلك الواقعية المزجة .

وتدين المسرحية الواقعية فى موضوعها وفنها للكاتب والاديب النرويجى (إلسن) ، وقد تأثر به كل كتاب أوروبا وعلى الأخص أدباء إنجلترا ، وفى مقدمتهم (برناردشو) ويعتد واضع أسس المسرحية الواقعية الحديثة ، ومسرحية الفكرة .

ولد هنريك إلسن ، سنة ١٨٢٨ فى بلدة سكين Skein جنوبى النرويج وكان أبوه من كبار تجار الأخشاب ، أما أمه فكانت ألمانية . أفلس والده وهو فى الثامنة من عمره ، واضطر أن يعمل ليعين أسرته ، ثم التحق بالجامعة وهو فى الحادية والعشرين ليدرس الطب ، ولكنه لم يتمه . وابتدأ يتجه إلى الأدب فأصدر مجموعة من المسرحيات الرومانتيكية كانت أولها (كاناين) سنة ١٨٥٠ ثم صار مديراً لأحد المسارح الصغيرة مدة ست سنوات أخرج فيها ما يقرب من مائة وخمسين مسرحية ، وتعرف خلالها على كثير من المؤلفين ومؤلفاتهم ، والمخرجين ثم قام برحلة إلى الخارج لدراسة المسرح فى الدانمرك وألمانيا وثمة يعرف على مسرح شكسبير ففتته .

وتزوج وهو فى الثلاثين من عمره وعين مديراً للمسرح (أوسلو) حيث مكث خمس سنوات كان فيها ناقماً على المجتمع النرويجى بما فيه من رذائل ونفاق وفساد فشرع ينتقد ذلك كله فى مسرحياته الاجتماعية الواقعية المصبوغة صبغة رومانسية

ومن أوائل هذه المسرحيات (كوميديا الحب) سنة ١٨٦٢ جعل البطل فيها قسيساً تمثل فيه التناقض الديني فيما يتصل بالحب والزواج ، لإذراح يوصى من يجب ألا يتزوج من يجب حتى يستمر على حبه فلا يقضى عليه الزواج . وقد لقيت فتوراً عجبياً من الجمهور النرويجي نظراً لتدينه الشديد ، وهذه المسرحية تصم رجل الدين بالتناقض .

ثم أتبع (إيسن) هذه المسرحية بأخرى اسمها (المدعون) بناها على تحليل الشخصيات وتطويرها . ولكن حز في نفسه أن يلقي اللجود من مواطنيه ، ويلقى حرباً لاهوادة فيها من رجال المسرح والممثلين الذين اتهموا بالاستبداد والعنصرية والغرور ، وقد برم إيسن بهذا الانحلال والصغار الذي يعم المجتمع النرويجي ، فقرر أن يترك النرويج ، ولكن أصدقاءه سموا لدى (البرلمان) النرويجي كي يمنح إيسن منحة مالية لا تتجاوز قيمتها ثلاثمائة وخمسين (دولاراً) حتى يستعين بها على رحلته ، وانفقوا فيما بينهم على أن يمدوه بمعونة مالية شهرية طول إقامته في الخارج ، ولم يقبل إيسن هذه المعونة إلا على أنها قرض يسدده حينما تصلح أحواله .

وسافر إيسن وزوجته وابنه ورفيقه بالدانيمرك وألمانيا ، واستقر بإيطاليا سنة ١٨٦٤ . وهناك أخذ يستعرض أحوال البلاد وما فيها من انهيار خلقى يجتاح شبابها ، واستغلال وهساد يتملك ناصية شيوخها ، وكتب مسرحية « براند » ١٨٦٦ وفق عليها بمسرحية بيرجنت ١٨٦٧ ، وهما مسرحيتان رمزيتان نوعاً ما ، أراد بالاول ضرب المثل على قوة الإرادة وروح التضحية والدأب في سبيل الغاية الكريمة مهما كانت التضحيات ، وبالثانية المثل على التخاذل والتهافت وأحلام البقطة والأوهام والخيالات التي تعم رءوس بعض الشباب ، والتي تنتهي بهم دوماً إلى الإخفاق والخيبة وانهيار الأوهام والأحلام .

كان إيسن حتى ذلك الوقت يؤلف مسرحياته شعراً ، وكانت الصيغة الزومانية تطبع مسرحياته على الرغم من جنوح بعضها إلى الواقعية ، ثم ابتدأ

سلسلة من المسرحيات الواقعية الخالصة كانت أولها (رابطة الشباب) التي يسخر فيها من رجال السياسة ، وكيف أنهم لاهم لهم إلا النفع الذاتي ، وكيف يخدعون الشعوب بدجلهم الرخيص .

وأتبع (إبسن) هذه المسرحية بأخرى كان لها دوى كبير في النرويج ثم خارجها ، وهي « أعمدة المجتمع » ، كتبها وهو في الستين من عمره وسنمعرض لها بعد قليل .

وفي سنة ١٨٧٩ يخرج إبسن آيته الكبرى « بيت الدمية » ويعرض فيها قضية المرأة ومطالبتها بالمساواة في الحقوق مع الرجل ، وفي سنة ١٨٨١ يصدر مسرحية « أشباح » التي يختصها لأمراض الوراثة الفتاكة ، وجناية بعض الآباء على أبنائهم بانحرافهم قبل الزواج .

وفي سنة ١٨٨٢ يخرج « عدو الشعب » التي يسخر فيها بمسلك الزعماء الشعبين الذين عموا عن مصاوغ مدينتهم ، وأخذوا يقاومون طبيبا غلصا نصح بإغلاق حمامات المدينة ومصدر رزقها حتى يتم تطهيرها من الجراثيم . فلم يبال به هؤلاء الزعماء ، وأظهروه في أعين أهل البلدة بمظهر الرجل الغشون الذي يستحق الرجم .

وفي سنة ١٨٨٤ أصدر مسرحية من أروع ما كتب وهي « البطلة البرية » ، وسليخصها فيما بعد ، وهكذا راح إبسن يصور المجتمع المعاصر له ، وما فيه من مشكلات ، أهمها الصراع الحاد بين الفرد وأثرته وبين مجتمعه ويئنته ، وبين حقائق الحياة وأوهامها وبين المثل الصادقة والزيف والباطيل ؛ وقد اتهمه بعض النقاد بأنه كان متشائماً .

ظل إبسن بعيداً عن بلاده حتى سنة ١٨٩١ ينتقل من رومة إلى « درسدن » ، أو إلى ميونخ ، وفي تلك السنة عاد إلى وطنه ، بعد أن وطد مكاتته الأدبية ، واستقبل استقبال الفاتحين .

تمتاز مسرحيات « إبسن » بأنها مسرحيات أفسكار ، وليست مسرحيات

قصص ؟ فالفكرة تأتي أولاً ثم تأتي القصة بعدها . وهو يسوق الفكرة من نهايتها لا من أولها ، أى أنه يبدأ مسرحيته بعد أن تكون قصتها قد صارت ماضياً وتاريخاً قديماً أو حديثاً ، لولا موقف جديد يبعثه إلى الحياة .

وشخصيات « إيسن » من تلك الشخصيات التى عرفها ودرسها دراسة واعية حتى كأنها من أقاربه . إذ يعرف عنهم كل صغيرة وكبيرة ، وهو يمرض سجاياهم بدون تصنع أو افتعال ، وهى شخصيات متباينة فى أخلاقها وأعمالها وأقوالها لا تكاد تشبه إحداها الأخرى ، ومع ذلك فيبنيها جميعاً رابطة قوية على الرغم من استقلال كل شخصية بكيانها وسماتها . ومعظم مسرحياته مبنية على الصراع وهو صراع دائم لا يفتر بين البطل ونخصمه حتى نهاية المسرحية .

وموضوع إيسن الذى يعالجه فى كل مسرحية موضوع متطور ، يسير دوماً فى سبيل النمو من أول كلمة تقال على المسرح حتى آخر كلمة . وهو فى كل مسرحية يعرض مشكلة جديدة ولكن فى قسوة ، ويهتم بكل أوضاع المجتمع وأصنامهم ، وفى صراحة صدمت متشاعر الناس أول الأمر ، إذا أوقفهم على عيوبهم دون مواربة أو دهان .

كان « إيسن » يرثى لحال الطبقات الكادحة التى يستغلها السادة حكماً وزعماً ، وتجاراً وأصحاب مصانع . هؤلاء الذين لا يتحرجون عن استغلال الشرف والمثل العليا لخدمة أترتهم ومصالحهم وستر مساوئهم ومخازيهم ولصقها بالآبرياء بعد أن يستذلونهم أو يشترى منهم أنفسهم بالمال .

قد أوصى المرأة بأن تكون مخلوقاً مستقلاً لها كياناتها وأفكارها ، ورأيها فى حاضرها ومستقبلها ، وألا تكون مجرد دمية ، وإلا جلبت الدمار على نفسها وقوضت بيت الزوجية ، ويوصى الشباب بأن يكونوا خيرين لأنفسهم ولوطنهم وإلا يفضوا عيونهم عن المنكر ، بل يعملوا على تغييره بأيديهم مهما كانت التضحيات التى يبذلونها .

ويحذر الآباء من حياة الطيش والعريضة قبل أن يصبحوا آباء حتى لا يجنوا على فلذات أكبادهم . ويحذر المرأة من الخطرسة والتفاهة وسوء السلوك وحب التظاهر والازق ، والخيلاء الكاذبة وإلا دمرت حياتها وخربت بيت الزوجية .

كانت هذه أفكار « إيسن » ، في مذهبه الواقعي . ومع اللون المحلى الصارخ في مسرحياته فإن « إيسن » استطاع بفنّه ، وبحسن تخيره لموضوعه أن يكون عالميا ولا يزال كثير من مسرحياته تمثل في كثير من أنحاء العالم حتى اليوم .

وعليّنا أن نلخص إحدى مسرحياته الكبيرة ذات الطابع الواقعي لتكون مثلا على فن « إيسن » ، ولتكن مسرحيته « أعمدة المجتمع » ،

The pillars of the Community

ويريد « إيسن » بأعمدة المجتمع هذه الطائفة من الأعيان في المدن النرويجية الصغيرة ، الذين يسرون هذه المدن وفقا لمشيئتهم وهوامهم ومصالحهم ويسيطرون على شئونهم الاقتصادية ، ولهم نفوذ واسع لدى الحكام ، ولا يفتأون يتدخلون في كل صغيرة وكبيرة في المدينة حتى في الشؤون الأسرية الخاصة ، مع علاقات مريبة بالآهالى .

كارستن برنك بطل هذه المسرحية رجل ذو أثر ، تتحكم مصلحته الخاصة في كل علاقاته وهو ناجر وصاحب « دار صنعة » لإصلاح السفن ، وشركة للنقل البحري ، تجوب زوارقه بوسفنه البحار والمحيطات ، وقد أحب يوماً ممثلة جميلة هام بها غراما ، وقد فكر في وقت ما أن يتزوج بها ، بيد أن زيجة أخرى غنية لاحت له ، فعمل على التخلص من تلك الممثلة الجميلة ، ووجد رجلا من ضحايا المجتمع الفقراء هو « مستر دورف » قبل أن يتزوجها ويحمل عنه كل التبعات التي نجمت عن علاقة « برنك » القديمة بها بما في ذلك ابنته منها التي تسمت بدينا دورف .

وقد حاول أن يلصق تهمة السرقة بأخي زوجته « يوهان » ، إذ ادعى - بعد أن اكتشف أن الشركة التي كانت تديرها أمه مفلسة ومدينة - أن يوهان شقيق

زوجته فد سرق أموال وائدة برنك وهرب مع أخنه لونا إلى أمريكا ، وبذلك رد ابدائين عن إشهار إفلاس الشرقة وتسليمها هو وأدارها حتى صارت من أكبر شركات الملاحة في الترونج — وكان ذلك طبعاً بالانفاق مع يوهان .

كان « برنك » هذا مثالا للتفاه والاثرة ، بنى مجده على الغش والخداع ، واتهم يوهان البرىء بالسرقة ، وكان الناس يتوهمون أنه مثال الصلاح والتقوى ، إذ أخذ ينشئ الملاجئ والمدارس والدور الخيرية ، ونراه يعارض في مد خط السكة الحديدية يربط المدينة بما يجاورها من المدن والقرى ، لأن هذا يعزب بشرته النقل البحري التي يديرها ، ويهبط بإيراداتها ، ولكنه يوافق بعد عام على مد خط حديدى آخر ، لأن الخط سوف يخترق أرضاً واسعة كانت بوراً — احتاط فاشترها قبل التفكير في مد الخط — حتى يجنى من ذلك ربحاً وفيراً ، ويرتفع ثمن هذه الأرض التي اشتراها بأبخس الأثمان ، فترتفع ثروته ويزداد نفوذه . وقد نفاه بأن هذه الأرض ليست ملكاً له ، ولكنه يؤثر أن يسير فيها الخط الحديدى مراعاة لمصالح الشعب . كما أن أعمال الخير التي أقامها من مدارس وملاجئ لم تكن إلا ليزداد مركزه الاجتماعى وتوطدا ، فيثق فيه الناس ، ولا يشكون في أى عمل ينتويه وإن كان هو الذى سيجنى ربحه دونهم .

وبعد سنين يعود « يوهان » شقيق زوجته ، وأختها لايسها « لونا » من أمريكا ، وخشى « برنك » أن يفضحه « يوهان » ويذيع السر القديم ، سر السرقة وسر مستر دورف الذى كان يعلم به ، وإذا فعل ذلك ليرى نفسه ويستعيد مركزه الاجتماعى في بلده التي تغرب عنها بإيجاء « برنك » ، قضى على برنك وأظهر حقيقته للمجتمع .

كان « يوهان » قد أطلع أخته « لونا » على سر « برنك » ، وقد أخبر « برنك » بهذا غشى كذلك من لسان « لونا » ، وأخذ يدبر كيف يتخلص من هؤلاء الناس قبل أن يقضوا عليه .

كان في دار الصنعة التي يصلح فيها السفن سفينة أمريكية معطوبة ، دأى برنك

أن تخرج إلى البحر قبل أن يتم إصلاحها حاملة المسافرين المتعجلين السفير إلى أمريكا ومنهم « يوهان » ، وسوف تقضى أمواج البحار والمحيطات العاتية على هذه السفينة التي لن تستطيع إتمام رحلتها ، فهي غارقة لاشك ، وحينما تفرق فسوف يفرق معها كل هذا الماضي و « يوهان ولونا » . وهذه فكرة لا يقدم عليها إلا شيطان خبيث مجرم سفاك .

ويعارض رئيس الصنّاع في دار الصنعة ، ولكن معارضته في خروج السفينة تضيق إزاء إصرار برنك الذي رأى أن يضحي بكل هؤلاء الأبرياء من ملاحين ومسافرين حتى لا يفتضح ماضيه ، فتقرر خروجها .

في تلك الأثناء كانت « لونا » تعمل على إصلاح نفسه الفاسدة وإيقاظ ضميره وأنه يبني مجده على الزيف والنفاق والنش والاستغلال ، وأن عليه أن يتطهر ويصارع الناس بجرائمه ، ولكنه كان يصدف عن كل هذه المواقف . وفي الساعة اثني عشر قرر فيها إبحار السفينة المعطوبة سمح أن ابنه الصغير الوحيد « أولاف » قد هرب من البيت وركب السفينة مع « يوهان » ذاهبا إلى أمريكا بلد العجائب ثم يتبين له أن يوهان ركب سفينة أخرى ، وأن ابنه ركب السفينة المحكوم عليها بالفرق . فجث جنونه ، وأخذ يعمل كل ما في وسعه لإعادة السفينة إلى الميناء ثم يأتيه النبأ بأنها لم تبصر ، وقد أعادت زوجته ابنهما ، فيستيقظ ضميره في خلال تلك العاصفة النفسية التي مرت به فزلزلات كيانه ، وعرف حقيقة نفسه وأنه سفاك منافق .

وكانت البلدة في تلك الليلة التي حدثت فيها هذه الأحداث قد أرادت أن تكرمه وسارت كلها في مظاهرة صاخبة ، ورأت أن تقدم إليه هدية في منزله الذي يمثل الطهر والنزاهة ، وكان المفروض أن يخطب الخطباء ، ثم يرد عليهم . وفي أثناء اشتداد الأزيمة وخوفه على ابنه أراد إلغاء حفل التكريم هذا ، ولكن لما استرد ابنه رأى المضي فيه ، وبعد أن خطب الخطباء وكرمه ماشاء

لهم نفاقه ونفاقهم ، نأام ليرد عليهم شاكرآ وإذا به فى صحوة ضميره يعترف أمام
الجمهور بكل خطاياهم ومخازيه ، ويقول برك فى آخر المسرحية : إن النساء
الطيبات هن أعمدة المجتمع وليس الرجال الاشرار : فتقول (لونا) الذى كان
لها بعض الفضل فى تطهير نفسه . أعمدة المجتمع الحقيقية هى : روح الحرية
وروح الصدق .

ويقول نقاد (لابسن) إن اهتمام البطل فى آخر المسرحية إلى جادة الصواب
وتطهير نفسه باعترافه الجرىء أمام الجمهور أضعف المسرحية : ولوأ أنه لقى جزاءه
بفرق ابنه وضياح ثروته ، ولقى الفضيحة والتشهير وهو حى اسكان الموضوع
أقوى من الوجة الدرامية ، أى كان أقوى تأثيراً فى نفس القارىء والمتفرج .

أما (البطة البرية) فشابهة لأعمدة المجتمع فى موضوعها : إذ تحكى قصة
شريكين اختلعا معاً ، واسكن أحدهما استطاح أن ينبو ويلصق التهمة بشريكه ،
ودد عاش شريكه فى السجن مدة وخرج لاسمعة له ولا كرامة ولا مال ، وأخذ
هذا يعطف عليه وعلى أسرته ولما كبر ابن الشريك هذا ، وكان قد وجهه
فى نمليه ليكون مصوراً ، زوجه خادماً كانت لديه ، وكان يخون زوجته معها ،
وكانت حاملاً عند ما تزوجها ابن شريكه هذا ، وولدت بنتاً بعد بضعة أشهر
هى (هدفج) .

وكان لمستر (ويرل) وهو الشريك الذى نجا من السجن ابن اعتزل فى
مصانع والده بعد أن مات أمه محسورة من خيانة زوجها ، وكانت قد أطلعت
على الحقيقة ، وعاش الولد فى عزلة مدة طويلة ، لا يشارك والده حتى فى ثرائه ،
وإنما يكتفى بمزب ضئيل جزاء عمله . ثم بدا لوالده أن يتزوج امرأة كانت
نعيش معه ولها معه ماض مشين ، فاستدعى ابنه ليشاركه فرحه ، وليتخفف من
أعباء المصنع بعد أن يشركه فيه .

ولكن الابن كان شخصاً مثالياً أبى أن يشارك أباه أفكاره ودنسه ، وفى
الحفل الذى أقامه والده نكريما له قابل (جالمار) ابن شريك والده (أندال)

الذى قضى فى السجن أمد عقوبته ، ووقف منه على ما قام به والده (ويرل) نحو شريكه وأسرتة وكيف زوجته .

وزار (ويرل) الصغير جالمار فى بيته وكشف له عن الخديعة الكبرى التى وقع فيها بزواجه من خادمة والده وشككه فى مولد (هدفج) التى كان يعتقد إلى هذه اللحظة أنها بنته . وضاعت الحياة على (جالمار) ، ورأى (هدفج) مثالا حيا على الخيانة فتفر منها .

وكان والده يقيم معه ، وكان فيما مضى من حياته ضابطا فى الجيش : مغرماً بالصيد ، وكان يقتنى فى حجرة من حجرات البيت عدداً من الطيور والأرانب ، ويسلى نفسه بتوهم القيام برحلات صيد ، فيدخل هذه الحجرة ويجرى وراء الأرانب ، أو يصطاد بعض الطيور ، وكان من بينها بطة برية جاءت هدية وكانت عزيزة عليه وعلى هدفج حفيدته .

وفى حديث بين (ويرل) الصغير وبين هدفج أدركت أن والدها (جالمار) لم يعد يحبها ، وأنها مستعدة للتضحية بأى شىء فى سبيل استرجاع هذا الحب . فزين لها (ويرل) الصغير أن تقتل البطة البرية أغلى شىء لديها لتبرهن على حبها لو والدها .

وعندما عاد جالمار ليأخذ متاعه بعد أن عزم على مغادرة البيت أخذت زوجته تشبه عن عزمه وقدمت له العشاء فأكل ، وسأل عن هدفج فأجابه (ويرل) الصغير أنها عازمت على أن تضحي ببطتها البرية حتى تسترجع حبه ، وفى تلك اللحظة سمع طلقاً نارياً صادراً من حجرة الطيور ، فظن الجميع أن (أكداال) العجوز يتسلى بوم الصيد فى تلك الحجرة ، وإذا به يخرج من غرفة نومه ، فنهض الجميع مسرعين إلى حجرة الطيور وإذا هدفج التى كانت قد ورثت ضعف البصر عن والدها الحقيقي (ويرل الكبير) أرادت أن تقتل البطة البرية فقتلت نفسها فى الوقت الذى صمم فيه (جالمار) على أن يعود إليها وإلى زوجته .

إنه صراع بين المثالية والزيف ، والكشف عن الخداع والنفاق الذى يمارسه رجال يتوهم انتمتع أنهم محترمون مثل (ويرل) الكبير ، وهم فى الحقيقة بجرمون ، بينما ينكب الابرياء ويذهبون ضحايا هؤلاء المنافقين مثل (أكداى) وابنه (جالمار) .

وهكذا نجد (إيسن) فى مسرحياته الاجتماعية الاثنتى عشرة يصور المجتمع صورة بشعة بصراحة قاسية ، وقد جعل المسرحية مرآة للعصر تنفذ إلى صميم المشكلات الاجتماعية ، واستطاع بقدرة فائقة أن ينسج معاً مأساة الفرد الروحية وصراعه مع القوى الجبارة الاجتماعية .

ولم يقتصر (إيسن) على معالجة مشكلات الأسرة ومشكلات المجتمع ، بل ابتداء عهداً جديداً فى المسرحية باعتماده على الصراحة فى معالجة هذه المشكلات وقد قبلت هذه الصراحة أول الأمر من أبناء العصر الفيكتورى المتزمطين بشيء كثير من الاشتزاز .

لقد كان يتكلم عن أشياء لم يكن يجروأحد على الخوض فيها على المسرح أو يتفوه بها ، لقد كشف عن مساوىء المجتمع بصراحة بشعة ، ولقد قال عنه أحد النقاد المعاصرين له ، حين شهدوا بعض مسرحياته فى إنجلترا :

« إنه كاتب مسرحى يختار عن عمد موضوعات متناهية فى الحفارة والضعفة ، تصور أخط ما فى الحياة الإنسانية وأبشعها ، ولا يخفف رتابتها القبيحة ذات التأثير المحطم إلا بمضحكات مصطنعة تحكى صوت الشوك المتكسر » .

ولقد صودرت مسرحياته أول الأمر ومنع تمثيلها ، بيد أن المجتمع الإنجليزى سار فى طريق التطور ، ووجد (إيسن) من يروج له ، ويفنى عليه وما حرم بالأمس أبيع اليوم ، وما كان يخجل منه الإنجليز آنفاً عادوا فطربوا له فأقبلوا عليه ، وأخذ كثير من الأدباء يقلدونه فى طريقة علاجه وفى صراحته المكشوفة .

وفتحت هذه الصراحة أمام كتاب المسرحية طرقاً عديدة ، فلم نتقلهم من المسرحية الإبداعية إلى المسرحية الاجتماعية الواقعية لحسب ، ولكن دلّهم على موضوعات كانت مغلقة من قبل ، وبمعالجة هذه الموضوعات واتهم أفكار جديدة ونظريات جديدة حول العالم .

وعلى يد (إيسن) ابتدأت المسرحية تتحول من الحركة إلى التفكير ، وإذا شاهدت رواية الإشباح فلن تجد شيئاً يمثل في الواقع ، وإذا شاهدت (بيت الدمية) أو (البطة البرية) وجدت التمثيل نفسياً لا عضوياً ، ولم يحاول أن يجذب المتفرجين بتتابع الحوادث المثيرة ، وإنما هي حجرة هادئة بها شخصيات عادية ترسم على وجوههم أمارات الحزن والمسرة ، والحب والكراهية والرجاء واليأس في صورة بسيطة واقعية .

وقد وجدت طريقة (إيسن) تليدنا بارعا أربي على أستاذه فيما أنتج ، وفاقه شهرة وعبقريته واستقرت على يده المسرحية الفكرية ذاك هو (جورج برناردشو) وسنعود إلى الحديث عنه بعد برهة عند كلامنا على الملهاة .

كانت السمة الظاهرة للمسرحية في إنجلترا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا هي انبعاث المذهب الواقعي ، وفي كل أسبوع تقبم مسرحيات جديدة ، ولا يوجد منذ عصر اليصابات عصر كثرت فيه المسرحيات مثل الثلاثين سنة الأولى من القرن العشرين ، والظاهرة العامة لهذه المسرحيات هي الواقعية الزائدة، أو كما يسميها الإنجليز (الطبيعية) ، ومهما تكن المسرحية طبيعية (أي مطابقة للطبيعة) فإنها لا تمثل الحياة كما هي في الواقع . لأن الممثلين في المسرحية يتكلمون لغة أكمل وأسرع من تلك التي يتكلم بها الناس في الحياة ، ولأن الحوادث تقع بسرعة وترتيب أكثر مما يقع في الحياة ، ولكن الأدب الماهر يستطيع أن يخدع المتفرجين بأن يمثل ما يمكن أن يحدث في الحياة إذا اعتنى ألا يقال أو يحدث ما يناقض التجربة العادية ، وهذه النزعة الطبيعية تناقض ما كان عليه الحال في عصر اليصابات حيث عمد المؤلفون إلى الارتفاع بمجهرهم إلى سماء الخيال فيصبحوا جزءاً من عالم فيه تركز الكلمات والأفكار وتقوى

أكثر مما يحدث في الحياة المألوفة ، وبذلك لم يعد لدى جمهور مسرحيات القرن التاسع عشر المقدرة على الاندماج في المسرحية كما كان الحال في عهد اليصابات ، لأن تقدم المدينة يجعل الناس أكثر شعورا بذواتهم ، إن الصلة بين الممثلين والجمهور في عصرنا الحاضر أكثر خفاء مما كانت عليه حينذاك ، إنهم يمثلون ويحاولون أن يدونوا جزءاً من النظارة ، أما في عصر اليصابات فقد كان الجمهور هو الذي يتصرف بتخيله كما لو كانوا هم الممثلين .

كان المسرح الإنجليزي يعالج موضوعات قريبة ومحبة إلى رجل الشارع ، ومعظمها مسرحيات فكرة ، وكانت هذه الأفكار ثورة على الأدب وعلى التقاليد الاجتماعية ، وعلى جمود الأخلاق ، ولتنمية النزعات الاشتراكية ، وسادت مسرحيات الجنس ، ومسرحيات العمل والعمال ومشكلات الشباب ، وكانت روح الشباب المتوثبة في التثوق لفتح آفاق جديدة من أهم ماعالجه هذه المسرحيات .

ومن خير من استخدم الأسلوب الواقعي الطبيعي في المسرحية الإنجليزية الحديثة (جون جولد ورندي) ، وفي مسرحياته حوادث مثيرة جداً ، وقد عرض شخصيات مألوفة يتكلمون كما ينتظر منهم أن يتكلموا ، ويحيون حياة الطبقة الوسطى من الإنجليز ، بل يختارهم أحيانا أقل في الذكاء من الرجال العاديين . ومع هذا فقد اختار هؤلاء الأشخاص المألوفين وهذه الحوادث المألوفة بمقدرة فائقة نادرة ، ويظهر فيها ما يحدث في الحياة من فظائع ومتناقضات ووحشية مجسمة تجسماً قوياً يجعلها مرعبة في الغالب ، وكان يأخذ موضوعاته مأخذ الجد ، ولا تجد في مسرحياته بطلا عظيماً ذا صفات غير مألوفة أو ممتازة ، وكانت كل مسرحياته خلواً من العواطف حتى في المواقف التي تتطلب العاطفة . ومن أهم مسرحياته (الصندوق القضي) سنة ١٩٠٩ والصراع سنة ١٩٠٩ والهاوية ١٩١٣ وستعرض لمسرحية الصراع بعد قليل .

ومن الذين برعوا في المسرحية الحديثة بانجلترا واستخدموا المذهب الواقعي يتوسع (جورج برناردشو) وقد عالج كل مشكلات عصره عن طريق المسرحية

سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وكان يتخذ المسرحية ميدانا لبث آرائه الاشتراكية ، وقد نجحت مسرحياته على العموم في تصور مآسى عصره ومشكلاته ، ولكنّه برع في الملهاة أكثر مما برع في المأساة ، بل إنه قلما لجأ للمأساة في كتاباته ، بل كان يعتمد للملهاة يثبت فيها سخريته ونقده اللاذع للأظلمة الفاسدة في نظره ؛ ولقد عالج في تهكم وسخرية ما عالج (جولر وردى) بحمد وصرامة .

ومن هؤلاء الذين برعوا في المسرحية الحديثة الواقعية بالإنجلترا (سومرتموم) وهو في الغالب متشائم قاس في عرضه لمآسى المجتمع وحقاراته وظل إلى أن مات في آخر عام ١٩٦٥ يتمتع بشهرة فائقة في مسرحياته التي تبلغ درجة من الكمال الفني قلما وصل إليها كاتب ، وقد اضطر هو وأمثاله لمعالجة مآسى المجتمع لما رأوه حولهم من قسوة الحضارة الحديثة المادية . والتباين الشنيع بين طبقات المجتمع ، وما تعانيه الطبقات الفقيرة من محنة في الأرزاق والأخلاق .

وقد ظلت الفكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزي حتى نهاية الحرب العالمية الأولى هي معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب ، ولذلك كانت المسرحية الاجتماعية هي السائدة طبقا للمذهب الواقعي ، وعلى الرغم من هذه النزعة الواقعية فإن الأدباء لم يكونوا يوما ما في أية مسرحية واقعية آلات تسجيل ، وكانوا يرون أن المنظر الذي يعرض على المسرح مقتطع عما قبله وعما بعده ، وأن هذا فن وليس حياة ، لقد اختاروا هذه المناظر والقطع بالذات من صميم الحياة لأنها تخدم غاياتهم الخاصة في كتابة هذه المسرحية أو تلك .

إن الأديب حين ينطق بشخصياته بعبارات واقعية ، إنما يتخيل أن هذه الشخصيات لو وجدت في عالم الحياة كانت تتفوه بمثل هذه العبارات ، لا أن ينقل العبارة عن الحياة نفسها ، وهذا أبلغ دليل على أن الواقعية في الأدب شيء بعيد المنال .

وأول من حاول الخروج على هذا المذهب هو (جيون ماسفيلد) سنة ١٦٠٨ في مسرحية (مأساة الإنسان) ، ومن خرج على الواقعية كذلك

(السير جيمس بارى) وهو صاحب مسرحية (بيتر بان) المشهورة للأطفال
سنة ١٦٠٤ .

على أن ثمة حركة تتعلق عليها آمال كثيرة اليوم في التأليف المسرحى يا فجلترا
وهى العودة إلى المسرحية التاريخية الإبداعية لتبعد المسرح عن النزعة الواقعية ،
وقد سبق كليفورد باكس Clifford Bax علاقة الحركة الجديدة بالواقعية
فى قوله : « إن مركز المؤلف المسرحى التاريخى اليوم بالنسبة للؤلأف الواقعى
كوقوف الرسام بالنسبة للبصور بالآلة الفوتوغرافية ، ويحاول الرسام أن يظهر
المواطف الإنسانية والتجارب الضرورية ولا يحاول أن يغفل كلام شخص معين ،
بل يعطى فسكرة عما يشعر به هذا الشخص » .

ولم يخل المسرح فى أوائل هذا القرن من المسرحية التاريخية ، ولكن
مثل هذه المسرحيات كان قليلا جداً . فقد كتب (شو) د يوليوس قيصر ، ،
ودنابلون ، فى مستهل هذا القرن ، ولكن إذا صرنا النظر عن إهاتين المسرحيين
وعن المسرحيات الشعرية يكون من الصعب العثور على مسرحية تاريخية متميزة
فى ذلك الوقت .

ولم تبدأ الحركة المناهضة للبذهب الواقعى فى المسرحية جديدة إلا فى
سنة ١٦٢٠ ، وقد كتب (شو) مسرحية (جان مارك) فى سنة ١٩٢٣ ، ولاقت
نجاحا متقطع النظير مما يدل على أن الجمهور يرحب بهذا النوع من المسرحيات
اللى يظهر فيها الممثلون بأزياء العصور القديمة ، ثم تتابعت المسرحيات التاريخية
من إرفين وفاجن وغيرهما .

وهناك علاقة قوية بين هذا النوع وبين المسرحية الشعرية الحديثة التى
تخلصت من سيطرة الواقع . فبعض كتاب المسرحية الشعرية ألفوا مسرحيات
تاريخية ثرية بأسلوب نفم أعلى من الأسلوب الواقعى ، وعلى رأس هؤلاء
(كليفورد باكس) و (جون دورنسكودتر) الذى كتب : (أبراهام لنكولن)
فأكسبته شهرة عالمية ، ثم كتب إمارى ستيوارت فى سنة ١٩٢١ ، وأليف

كرومويل في سنة ١٩٢٢ - والمهم في هذه المسرحية هو الاهتمام الظاهر بشخصية الرجل كما كان الحال في عصر اليصابات ثم البعد عن المذهب الواقعي في الأسلوب والعرض .

على أن هذه المسرحيات التاريخية كانت في حقيقتها وفي أهدافها مسرحيات (فكرة) فإبراهام لنكولن تحمل على الحروب حملة عنيفة وتدعو إلى السلام ، وماري سيتوارت دراسة عميقة لنفسية امرأة ، (فدرنسكووتر) يعتقد أن ثمة صنفا من النساء له قلب كبير ، ومثل أعلى في الرجال متراعى العلو ، ولا يستطيع أن يلا قلبها رجل واحد ، أو يحقق مثلها الأعلى رجل بعينه ، ومن هذا الصنف ماري سيتوارت . كانت تطلب القوة والجمال والعاطفة ، وقد نجد كل صفة من هذه الصفات في شخص ولكن لا نجدها مجتمعة في شخص واحد . ويستخدم د. فدرنسكووتر ، في هذه المسرحية شيئا من الجو الجنى Supernatural ذلك الجو الذي عهدناه في مسرحيات شكسبير وعصر الملكة اليصابات ، وأخذ يستعيد مكانته في المسرح الحديث .

أما أهم مسرحيات (باكس) فهي « الوردة من غير شوك » وتعد بحق من المسرحيات الخالدة ، وموضوعها تاريخي ، وكلية تاريخي تستعمل عادة في كل مسرحية تكون الأزياء فيها غير أزياء عصرنا ، وإن لم تكن على شخصيات تاريخية .

ومن المؤلفين المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات تاريخية في إنجلترا ، وناهضوا المذهب الواقعي (آشلي ديبوك) وأهم مسرحياته التاريخية هي « الرجل الذي يحمل خبثا » ولقد كان مثل (باكس) من الذين يعنون كل العناية بالأسلوب ويخرج عن الأسلوب الواقعي ، وربما كان موضوع مسرحيته مألوفاً بيد أنها تميزت بأسلوبها الفخم الجميل الرائق .

وثمة حركة أخرى قامت تناهض المذهب الواقعي في إنجلترا وهي الحركة المسماة (بالمسرحية الشعرية الحديثة) ومن أعلامها لاسل أبر كرومبي ، ودكتور

بوتلى فى إنجملترا الذى حاول أن ىخلف شكسبير على عرش المسرحية الشعرية وفد
نبح إلى حد كبير فى إدراك غايته .

لقد أفادته نظرفته العميقة فى الحياة فى تصوير شخصياته وعرض موضوعاته ،
لقد عرض بعض مسرحيات شكسبير عرضاً جديداً فى أسلوب شعري جذاب
مثل (زوجة الملك لير) ورجع إلى الموضوعات التاريخية يعرضها فى ضوء الحياة
المعاصرة ، وخرج على المدرسة الواقعية وتقاليدها ، لقد حاول - كما قال - أن يجعل
المسرح يبرز سمو الأرواح فى حركاتها وفى لغتها .

ومنهم ماكسويل أندرسون وأليوت فى أمريكا . وقد وجدت المسرحية
الشعرية الحديثة صعوبات جمة فى تثبيت أقدامها . ومنها أن الجمهور لم يعود هذا
النوع من المسرحيات بعد أن ألف أمدا طويلا المسرحية الواقعية بنثرها الدارج ،
ومنها أن الممثلين صعب عليهم التعبير الشعري ، ولذلك اعتمد المؤلفون على الهواة .
وقد نجحوا فى حركتهم إلى حد ما ، وما زالت المسرحية الشعرية تحاول شق
طريقها بعيدة عن المذهب الواقعي إلى اليوم . وقد ذكرنا آنفاً رأى سومرت
موم فى المسرحية الثرية والمذهب الواقعي ومكانة المسرحية الشعرية .

المدرسة الطبيعية :

وعما يتصل بالمدرسة الواقعية وتولد عنها مسمى بالمدرسة الطبيعية ، والمدرسة
الطبيعية لا تعنى الرجوع إلى الطبيعة واستلهاها أو محاكاتها ، أو أن يترك الأديب
لطبيعته يقول ما شاء فى أى قالب شاء ، ولكن المدرسة الطبيعية فى الأدب
الفرنسي كما أوضحها (زولا) ودافع عنها طريقة جديدة فى معالجة الأدب ، طريقة
استحدثت فكرتها من الروح العلمية التى سادت النصف الثانى من القرن
التاسع عشر ، بعد أن نشر (داروين) كتابه « أصل الأجناس » و (لوكاس)
كتاب « بحث فى الوراثة الطبيعية » و (كلود برنار) كتابه « بحث فى الطب
التجريبي » سنة ١٩٦٥ وغير ذلك من الكتب العلمية التى سادت الطريقة التجريبية
للوصول إلى الحقائق عامة .

أراد «زولا» أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب ، فأخذ يحلل الظروف الاجتماعية التي تحيط بشخص ما ، ثم يمزج عناصرها بعضها ببعض ليرى ماذا ينجم عن مثل هذا المزج ، فيضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان على الخمر مثلاً ، ويضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية ، ثم يتعقب ما ينتج عن مثل هذه الإضافة من أثر في السلوك .

لكنك إذا أردت أن تحلل الشخص إلى عناصره فلامندوحة لك من الرجوع إلى والديه وأجداده لترى أثر الوراثة فيه ، وهنا نعثر على الفرق بين العالم الطبيعي في عمله ، وكتاب القصة الاجتماعية الطبيعية ، فالعالم الطبيعي لا يخلق العناصر وإنما يضيف بعضها إلى بعض ، أما كاتب القصة فلا بد أن يبتدع العناصر التي سبقت في الزمن من هذا المركب الذي يبحثه ويحلله ، ولكن أليكون في ابتداعه بعيداً عن الحق مجافياً للواقع ؟ كلا وإنما مهمته أن يرجع إلى التاريخ ليعرف كيف كانت الأجيال المتعاقبة تتعاون عناصرها على خلق شخص ذي خلق معين ليقس ابتداعه بمقياس الحق الذي يشهد به التاريخ ، ومن هنا كانت القصة الطبيعية كما أرادها (زولا) قصة تاريخية من بعض نواحيها ، حتى لقد تتبع في تسلسل أبناء أسرة واحدة هي أسرة « روجلان ماكلر » وكتب عنها خمساً وعشرين رواية وصف فيها كل حياة عصره وصفاً بالغ الدقة . والفرق بين المدرسة الطبيعية والمدرسة الواقعية . هو أن زولا لم يكن في تحليلاته بالعالم النفساني الذي يغوص إلى خفايا النفس البشرية ، فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية لأن الإنسان في نظره ليس له ظاهر وباطن ، وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية ، فابحث عن هذه الظروف بحثاً جيداً تظهر تلك الحقيقة .

لقد كان يجري على هذه الملاحظات تجارب ليعرف الأسباب والعلل والنتائج وهل هذه الظواهر الخلقية والاجتماعية تحدث في كل البيئات وكل الأزمنة هذا الأثر الذي شاهده ، واختلف عن المدرسة الواقعية في اهتمامه بالرد أكثر من اهتمامه بالمتنوع ، وكان في كل قصصه ينفذ شيئاً واحداً وهو العدالة الاجتماعية،

فإن رأيت في دور الفجور ضحايا ، وفي حانات الخمر ضحايا ، وفي الأكوخ القذرة ضحايا ، فاعلم أنهم جميعاً ضحايا الظلم الاجتماعي ، وضحايا الظروف التي وضعت وضعاً خاطئاً ، ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين .

لم يكن زولا يهتم إلا بالوصول إلى الحقيقة عن طريق تطبيق وسائل البحث العلمي التجريبية ، ولكن فاته أن البحث العلمي ذاته لا يصل إلى نتائج ثابتة إلى الأبد ، وأن العلم يتطور ويتقدم .

وعما يلفت النظر في قصص « زولا » أنك حين تقرؤه تنسى أن كاتباً يحدثك فهو يلتزم الحياد التام ، وهو في هذا من خير من طبق قانون المدرسة الواقعية ، وترى الحوادث أمام عينيك دون أن يكون بينك وبين الحوادث أو الناس وساطة من أسلوب الكاتب ، وأسلوب الكاتب هذا هو مادته التي يعرضها ، ولو كان أسلوباً رديئاً لاستوقف النظر ، ولو كان أسلوباً جيداً لاستوقف النظر كذلك ، أما أن تنسى كل شيء عن الأسلوب وتستغرق في الحوادث فتلك علامة الفن الممتاز .

المدرسة الرمزية :

لقد كانت الرمزية رد فعل لهذه النزعة المنطقية العلمية التجريبية التي تخضع كل الموجودات للحس والمنطق والعقل . ولا تؤمن إلا بالمادة والمشاهد المحسوس كما رأيناها في المدرستين الواقعية والطبيعية . ولكن هل استطاع العلم وسلطانته ووسائله التجريبية أن يفسر كل مظاهر الكون ؟ أم بقيت هناك عوالم بعيدة عن نفوذ المنطق والعلم يعجز عن أن يصل إليها أو يدرك كنهها .

نشر (سبنسر) كتابه « المبادئ الأولى » ، وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية في سنة ١٨٧١ وفيه يقرر سبنسر : أن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لا بد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئاً ، ويقول : « أي غرابة فيما يصادف العقل البشري من إبهام لا يقوى على معرفته ؟ إنه أعد لسكى يفهم

ظواهر الأشياء ، ولا يعدوها إلى ماخفي وراء أستارها ، واسكننا في الوقت نفسه
لأنستطيع أن ننكر هذا الشعور الذى تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا
الغشاء الظاهر حقيقة كاملة ، حسب العقل أن يدرك وجودها ، أما إذا هم نحوها
بالتحليل والتعليل فإنه يخرج صريحا عاجزاً ، .

وهو بهذا يخالف فلسفة « أوجيست كومت » الإيجابية التى سادت فرنسا
والتي نادى فيها بأن العالم كله خاضع للمنطق والعلم التجريبي ، والتي نادى فيها
بأن مرحلة البحث الميتافيزيقي يجب أن تنقضى لأنها عبث صياني ، وأن لاشيء
وراء الظاهر المحس .

ثم جاء (فرويد) وبين أن للإنسان حالتين : إحداهما واعية يدركها العقل ،
والثانية غير واعية لا تدركها ولا نعرف كتبها ، وهى التى تسيطر علينا ، وتحدد
تصرفاتنا وتوجهنا من حيث لا ندري ، وفيها يكمن جوهر الإنسان . وبها يمكن
تفسير أعماله ، وهى بذلك قد تكون الناحية الحقيقية للإنسان ، ويكون الواقع
الموضوعى سرايا ووهما .

لقد نبه سبنسر وفرويد بعض أدباء فرنسا فى النصف الأخير من القرن
التاسع عشر إلى أن ثمة حقائق أخرى وراء هذه الظواهر التى نراها ونحسها ،
وأن الواقعية فى الأدب لا يمكن أن تصل بنا إلى الحقيقة ، لأن الحقيقة نكمن
وراء الواقع ، ولكن ما هذه الحقيقة التى تكمن وراء الواقع ؟ ليست المادة
إلا رمزاً للحقيقة الخالدة وهى الجمال المطلق ، إن هذا العالم مادة وجوهر ،
وتختلف الأشياء المادية فى مظاهرها أما فى جواهرها فإنها تتقارب وتتشابه ،
وكل جوهر من هذه الجواهر جزء من الجوهر الأسمى الذى نبعت عنه . وهم بهذا
يرجعون إلى نظرية (المثل) عند أفلاطون . وأخذ هؤلاء الأدباء يطلعون إلى
المجهول وإلى عالم الغيب ، إلى عالم مثالى يخالف الواقع كل المخالفة ، وكانت هذه
أول خطى المدرسة الرمزية .

ثم خطت الرمزية خطوة أخرى عملية ، وذلك أن (بودلير) كان قد عاش
فى الهند وحقق الإنجليزية ، وأغرم بأدب (إدجار آلن پو) الشاعر القصصى

الأسريكي وترجم بعض هذا الأدب إلى الفرنسية وقد صور (بو) في أقاصيصه كل غريب إشع مثير للرغبة والخوف ، ومنزع فيها الخيال بسحره وتهاويله بالممكن ، وفاض في أعماق المجهول ينسج من غيومه أجواءها فلفت إليه أنظار أدباء فرنسا وجاء (مالارميه) زعيم الرمزية بعد بودلير ، وكان مدرسا للغة الإنجليزية ، ولكنه لم يكن يجيدها كل الإجابة ، وأغرم كذلك بأدب (بو) ، ولكنه لم يفهمه تمام الفهم وإن تأثر به كل ابتأثر ، تأثر بهذا الجو الذي أشاعه في نفسه شعر (بو) وأخذ يسد النقص بخياله إذا عجز إدراكه عن فهمه ، ومن هنا كان مذهبه الجديد وهو أن الشعر ينظم لا ليفهم ولكن ليتأثر به القارئ من غير فهم .

لقد أحس هؤلاء الأدباء بفراع روحى لما أصيبت به عقائدهم المسيحية من التشويه والتقويض فوجدوا في هذا العالم الجمالى الذى توهموه بعض ما يشعرون بالحاجة إليه من إنجيل يسد هذا الفراغ ، ويعتقدون أن هذا العالم المثالى لا يتوصل إليه إلا عن طريق الفن ، إنهم كانوا أشبه بالمتصوفة بيد أن تصوفهم لم يكن دينياً وإنما كان جمالياً .

وأهم خصائص المدرسة الرمزية :

١ - الإبهام .

والإبهام طبعى فى أدب يتجنب الواقع المحس ، ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح فى عالم الغيب والمجهولات ، ويدور فيه الأدباء على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لا يبصرون هذا الكون المحيط بهم إلا من خلال ذواتهم وأنفسهم لأنهم يرنون إليه ويبحثون عنه غير واضح المعالم فى أذهانهم فلا بدع أن جاء أديهم المعبر عنه مغشى بضباب الإبهام على أنهم عمدوا إلى أن يكون شعورهم غامضاً لا يفهم وبحسبه أن يترك فى النفس أثراً قوياً دون أن تدركه وتفهم معناه ، والشعر الجديد فى نظرهم الذى يترك فى نفس القارئ شعوراً بعدم الاكتفاء ، ولا يقف منه إلا على الظل وحده ، والوسائل الفنية التى لجأوا إليها هى الضوء الخافت الناعم ،

والتنوع ، والكلمات الموحية غير الواضحة الدلالة ؛ لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ، ولا الشعور الواضح المحدود ، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية ، والحالات المبهمة للروح الإنسانية ، وهذه الأمور التي يعجز الذكاء ، أو التشبيه والمجاز ، أو العرض المادى عن تفسيرها لا يمكن أن تأتي إلا بطريق الإيحاء .

يجب ألا يكون الشعر وصفياً أو قصصاً ، ولكن موحياً ، لا يقاد القارىء من يده إلى المواطن التي تكمن فيها الأفكار ، ولكن على القارىء نفسه أن يبحث عن الفكرة في حفل القصيدة المغشى بالضباب ، ويترك كل قارىء لحلياله الخاص ، وروحه ، ودقته ومكانه ليجد ما يروقه في هذه الفكرة الغامضة ، ويصير القارىء أمام القصيدة كالمستمع للموسيقى يؤوطها ويفهم منها ما يحلو له .

٢ - ولما كان الغرض من الشعر هو الإيحاء لا الإخبار وجب أن نختار الكلمات الموحية . وعندهم أن الكلمة كالصدى الآتى من بعيد يدل على حقيقة ما وراءه ، فالكلمة لا تقصد لذاتها ، ولا تستعمل للمعنى الذى وضعت له ولكن لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس تثيرها هذه الكلمة فى النفس . لقد كان مستحيلاً على الشاعر أن يسكب تلك الأنوار البعيدة السابحة فى أعماق نفسه الدائمة الحركة والتغير والتدفق فى ألفاظ جامدة محدودة واضحة ، وحسبه أن يصور الأثر الذى يحسه ، وهو لا يستطيع أن يصور هذا الأثر إلا بالفاظ موحية مؤثرة ووجدوا أن ألفاظ اللغة نوعان منها ما يلزم المعنى الموضوع له وهذه لاشأن لهم بها ، ومنها ما يستعمل ليخلق فى نفوس الآخرين أجواً مشابهة لحالة واضعها فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، ولما كانت الانفعالات تختلف باختلاف الأفراد والظروف الزمانية والمكانية ، فإن هذه الكلمة بعد أن كانت محدودة من جهة المعنى تصبح من حيث إنها أداة مؤثرة ذات قيمة لا تعرف الحدود .

٣ يجب أن يقرب الشعر من الموسيقى لا من التحت والتصوير ، ولذلك

اهتموا بموسيقى الشعر كل الاهتمام ، وقد تطلّعوا إلى موسيقى (فاجنر) ورأوها
المثل الأعلى في الموسيقى ، جديدة كل الجدة تملأ أرواحهم بالذخيرة ، وتمنوا أن
يصلوا بموسيقى شعرهم من التأثير في النفوس التي تسمعه مثلها أوصلت موسيقى
(فاجنر) .

وقد رأوا أن هذا ممكن حين يأخذ الشعر من الموسيقى ما فقدته سابقا ،
وحين تقوم الكلمات في أشعارهم مقام النغم الموسيقي . ولكن الشعر لا يمكن أن
يقارن بالموسيقى ، لأن كل كلمة لها دلالة مادية أي أنها ذات معنى ، وهذا يعوق
الشعر عن الوصول إلى تلك الغاية ، وفي هذه الحالة يجب أن نجرد الكلمات من
معانيها التقليدية ولا نلتفت إلى تلك المعاني حتى نصل إلى تلك الحالة التي نفسدها
من النشوة الموسيقية .

الرمزية قبل كل شيء . مثالية تعبر عن نفسها باتخاذ الفن رسولا بين عالم
الماديات وعالم المعنويات ، وقيمة الشعر في أن يكون ثمرة القانون عام ، وهذا
القانون العام هو النغم والانسجام الذي ينظم السكون ، والموسيقى هي الفن الذي
يستطيع أن يترجم هذه المشاعر الدائمة ، وعلى الشعر أن يقلدها في هذا لأنه يحتوى
على كلمات ذات حروف متحركة وساكنة فتحدث أصواتا منغمة في يد الشاعر
القدير . والنغمة لا تأتي من الكلمة المفردة وحدها بل تأتي من الجملة المقيدة ، بل
إن بيت الشعر في نظرهم ليس إلا كلمة تامة واسعة المعنى مليئة بالنغم ، وروح
الشعر تكمن في القافية لا في المعاني التي يحملها ، والقافية يجب ألا تكون عنيفة
صارمة بل تكون بحيث تمس الأذن ولا تصفعها .

وقد غالى (مالارميه) زعيم هذه المدرسة ، ورأى أن الشعر يجب ألا يحدث
من الأمر في النفس مثلما تحدث الموسيقى فحسب ، بل كان مثله الأعلى
(السكال الغائب) الذي لم يوجد أبداً ، كان مثله الأعلى (الصمت) الذي هو أبلغ
في تعبيره الموسيقي من أية أغنية . إنه كان يحلم بموسيقى النجوم ، موسيقى
تسمعها الروح في صورة جمال مثالي ، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم .

إننا نسمع أحياناً أبياتاً من الشعر تحدث في نفوسنا نشوة ، ونطرب لها كل الطرب ، ولكننا لانستطيع أن نعلل لهذه النشوة وهذا الطرب ، فليس ذلك كاهناً في المعنى الذى تدل عليه ، ولا نستطيع أن نضع أيدينا على كلمة معينة نقول إنها هى التى أحدثت هذا الأثر ، ولكن الشعر فى مجموعه خلق جواً خاصاً ملاً للقلب نشوة ولذة ، وقد أدرك هذا مالارميه ودعا إليه . ولكن للأسف عجز عن أن يحقق هذه الأحلام .

٤ - ومن خصائص المدرسة الرمزية بعدها عن الموضوعات الشعبية والسياسية التى يحبها الجمهور ، والتى كانت عزيزة لدى الإبداعيين والواقعيين على السواء ، وانغمسوا فى بحر الجمال المثالى . لأن صخب السياسة يفسد على الشاعر تأملاته ، والأحاسيس العامة التى تثيرها الموضوعات الشعبية والسياسية تطوح بهذا التركيز الدقيق الذى يتطلبه الشعر من الشاعر .

السياسة والاجتماع والأخلاق وتخلق العامة هى من صميم الواقع ، والواقع لا يعبر عن الحقيقة ، لأن الحقيقة نكمن وراء هذا الواقع إذأ فلتبتعد الرمزية كل البعد عن الواقع ، وعن الموضوعات الشعبية ، إذأ كتبت عن الغابة فوصفت أشجارها لم نكتب فى نظرهم شعراً ، لأن أشجار الغابة أمر واقع فهو إذأ لا يصلح موضوعاً للأدب ، وإذا حكيت حكاية ، فليست حكايتك شعراً ، لأنك تحكى عن الواقع أو ما يشبه الواقع ، بل إذا عبرت عن شعورك تعبيراً صادقاً كما يقولون فليست عبارتك شعراً ، لأن شعورك هذا الذى تعبر عنه جزء من الواقع وليس الواقع هو ما نريد . وإذا أنشأت مأساة أو ملهاة فليس ذلك من الشعر فى شيء ، بل إن المأساة والملهاة هى آخر ما يمكن أن يعتبر شعراً من ضروب الإلشاء جميعاً .

إذا فما الذى أكتب ؟ تكتب إلى ما يرمز إلى شيء وراء الواقع ؟ هذه الدنيا التى نرى مشاهدتها ، ونسمع أصواتها ، وقذوق طعامها . . الخ ، ليست فى الحقيقة إلا تشويها للعالم الحقيقى الذى نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب . فان

رأيت زيدا وعمرا من الناس فسترى فيهما النقص والسوء والذيلة ، أفلا يمكنك أن ترى خلال ما فيهما من نقص كيف يكون الإنسان الحق ؟ إذا فإن كتبت أدباً فاكتب ما يرمز إلى هذا الإنسان الحق الذى تلجحه خلال الإنسان الناقص الذى يصادفك فى هذه الحياة .

وبعبارة أخرى إذا كتبت أدباً صحيحاً فاكتب ما يرمز إلى العالم الكامل الأبدى الدائم الذى تنفذ إليه خلال الشقوق والفجوات التى تراها فى بناء هذا العالم المادى المحيط بك ، ومهمة الشاعر أن يكشف عن مواضع هذه الشقوق والفجوات ويوسعها حتى يستطيع أن ينفذ منها ، فينتقل من عالم الواقع العابر إلى العالم الأبدى الخالد .

وقد تقول أن هذه هى مهمة الفلسفة لا الشعر . إن الفرق بين الفلسفة والشعر فى هذا أن الفلسفة تحدثك عن العالم الخالد ، أما الشعر فيخلق فيك الأثر الخالد نفسه . والعلامة التى تميز بها الشعر الصحيح هى أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه .

لقد عكفوا على أنفسهم يستلهمونها ، لأن النفس الإنسانية هى الكوة التى تصلهم بهذا العالم الأبدى الكامل ، ومنها يتطلعون إلى رحاب فسيحة من الجمال المثالى الذى يقشرونه .

والفرق بين الرمزية الديفية كما أتت إلينا فى أشعار القديسين فى العصور الوسطى ، ورمزية الشعر الفرنسى الحديث ، أن الأولى كانت رموزها معروفة ، بينما أخذت الثانية تبحث لها عن رمز فلجأت مرة إلى الميثولوجيا اليونانية ، ولجأت بودلير إلى رموز الكاثوليكية يرمز بها عن نفسه وعن عشيقته وعن هواه ، ولكن (هالرميه) زعيم المذهب الرمزي اختار رموزه من حقول تجاربه ، وكان كثير منها سهل الإدراك ، وإن بقى بعضها لا يفهم ، ولذلك جاء شعره من أصعب أنواع الشعر إدراكاً .

وقد أدى تركهم لل موضوعات التى يجبها الشعب وتهمه ، واقتصارهم على التأملات

الخاصة أن صار شعرهم محدود التداول إلا لدى القليلين المعدودين من الطبقة المثقفة وقد يفسر هذا بأنه نكسة ارسقراطية ضد الأدب الديموقراطي .

وفي الحق أن الرمزيين مقتوا الشعب واحتقروه ، واعتقدوا أن الموضوعات الشعبية تقتل الشعر وتقتل المواهب العليا ، واعتقد (مالارميه) أن عصره معادله لأن عصره كان ديموقراطيا ، ولقد رعى الشعب بغلظة الذوق ، وعدم تقدير الشعر للصحيح . ولكن كيف يشكو (مالارميه) وهو لم يتكلم عن أمة أو عن شعب وإنما كان يتكلم عن نفسه ؟ لقد كان ابلههور معذوراً لأن الرمزيين أهانوه ولم يقدروه ولذلك عزلهم وغض الطرف عن أدبهم .

على أنهم فقدوا كثيراً من حيوية شعرهم لعدم انصالحهم بالشعب والحياة ، ثم إن اكتفاء الشاعر بهذه الدائرة الضيقة دائرة نفسه وحدها يعرض إلهامه لأن ينضب وقد يدرك أن شعره لا يقدر فيأسى ، وقد يتغلب عليه اليأس .

ولكن مما يحمد لهم أنهم لجأوا إلى الشعر وحده واتخذوه أداة تعبير عن أحلامهم هذه في وقت كادت الواقعية والمدرسة الطبيعية يقضيان عليه باستخدامهما النثر ، لأنه الوسيلة الفنية الوحيدة التي يفهمها الجمهور ، وأدبهم موجه إلى الجمهور .

هـ — الشعر الرمزي إذا شحنة إيمانية تنبجس في الدنيا الداخلية للذات الإنسانية بانفعال اللفظة الموحية ، كما تنبجس الخواطر والانفعالات والعواطف في النفس عند سماع النغمة الموسيقية ، ولا يمكن أن يصل الشعر إلى هذه الغاية وهو مكبل بقيود ثقيلة في أوزانه وقوافيه ، ولذلك ثاروا على عروض الشعر الفرنسي حتى يكون الشعر مرناً في أيديهم يكيّفونه كيفما شاءوا وليحدثوا الأثر النفساني الذي يطمحون إليه .

(١) فلم يتقيدوا بأن تكون نهاية الأبيات قافية مذكّرة فوّثت على التوالى

لأن هذا التقيد قد يفوت على الشاعر الغرض من اختيار اللفظة الموحية أو التي
تخدم النغم .

(ب) كما أنهم غيروا في عدد مقاطع البيت ، وكان التقليد أن يكون البيت
الشعري محتوياً على عدد زوجي منها .

(ح) ولا مانع عندهم من أن تتكرر القافية الواحدة في بيتين متعاقبين ولم يكن
يرضى الشعر الفرنسي التقليدي بهذا أبداً .

(د) وأهم من هذا أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير متأثرين في هذا
بالشعر الإنجليزي ، وقد قاوم الذوق العام الفرنسي هذه البدعة الدخيلة عليه وظل
وقيا للنقائيد الشعرية ، ولم يستجب لأحاسيس الشبان الرمزين ، ومع أنهم اتخذوا
الشعر المرسل أداة للتعبير فلم يغفلوا النغم ، وإنما حتموا على كل شاعر في كل مرة
وفي كل قصيدة ، وفي كل عنصر منها أن يخلق النغم الذي يريده ، ويضني على قصيدته
هذا الجو الساحر ، ويجب أن يجعل الشعر منسجماً مع الموسيقى ، مادام قد قطع
علاقته بأوزان الشعر التقليدية ، وموسيقى الشعر المرسل يجب أن تكون منغمة ،
وهذه النغمة - كما ذكرنا - لا تأتي من الكلمة وحدها ولكن من الجملة كلها ، لقد
محرروا من الوزن القديم وأتوا بأوزان أخرى تتناسب مع الخواج النفسية قصراً
وطولاً وشدة وليناً ، وقسموا الأبيات على حسب المدى الزمني الذي تستغرقه
العاطفة ، وإذا فلم يكونوا أحراراً في أوزانهم الشعرية بل كانوا دائماً مقيدين
بذات الشعور في أعماقهم ، فهي مربوطة في تقسيمها ورويها وطولها وقصرها
وانسجام الإيقاع في حروفها بموجات الشعر الذاتي .

(هـ) وفي سبيل الإبهام والغموض والإيهام لجئوا إلى عدة أمور . فإذا
أعوزتهم الكلمة الموحية خلفوها خلفاً ، ولم يجدوا في هذا بأساً لأن الكلمات
المألوفة لم تعد لها دلالة عندهم ، ولكي تكون الجملة موحية فلا بأس من مخالفة
القواعد النحوية إذا وقف النحوي في سبيل الغاية التي يرمون إليها ، وإذا كان
الترقيم سيوضح المعنى فليتركوا الكلام من غير ترقيم ليزداد المعنى غموضاً وإبهاماً

لأن المعنى ليس مقصوداً ، وإنما المقصود هو الإيحاء والتأثير وخلق هذا الجو الموسيقى .

٦ — وقد زعم بعضهم (رمبو) 'Rimbaud' أن ثمة صلة بين الحروف والألوان : حرف 'A' أسود ، وحرف 'E' أبيض ، وحرف 'I' أحمر ، وحرف 'O' أخضر ، وحرف 'U' أزرق .

وزعم كذلك أن لكل لون معنى يعبر عنه : فاللون الأحمر يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والنوم وشهوة الحب والنشوة العارضة ، ويرمز أيضاً إلى القتال والثورة والغضب والآعاصير ، واللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والحب بما فيه من سعة وانطلاق ، ويرمز إلى فكرة المستحيل الذي لا يبلغه الإنسان من نعيم الطفولة ، وإلى الطهر والخلاص من عالم المادة ، واللون الأزرق يرمز إلى العالم الذي لا يعرف حدوداً . وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية ، وهو أيضاً غشاوة السكون التي تتكشف عوالم الملائكة والألحان الموسيقية التي تسيل إلى الأعماق ، واللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية ، واللون الأصفر الذهبي لون المرض والانقباض ، ويتصل بشعور الحزن والضيق والتبرم بالحياة ، واللون الأبيض يمثل الطهر المثالي وهدوء السكينة ويرمز إلى الفراغ والجود .

* * *

هذه كلية مرجزة مركزة عن المدرسة الرمزية كما أرادها زعيمها الأول (مالارميه) ولكنها لم تتحقق كما أرادها وعجز هو نفسه عن تحقيق هذا المثل الأعلى الذي رنا إليه ، وجاء من بعده تلاميذه فلم يستطيعوا أن يعيشوا في عزلة أدبية ، وتجنبوا الجمهور وسرعان ما واءموا بين نظريات أساذهم وبين الحياة ومن أشهرهم (بول فاليري) .

لقد عقبنا بالكلام عن الرمزية ، لأنها حاربت المسرحية بنوعها مأساة وملهاة فهي حلقة لا يمكن إهمالها في تاريخ المسرحية . ومع هذا فقد عمد بعض الأدباء

في بلجيكا مثل (مترلنك) وفي إنجلترا مثل (لورد دنساق) إلى المسرحية الرمزية. ولا تخلو مسرحيات مترلنك من الشخصيات ذوات الطوابع المتميزة ، وما شخصياتها إلا رموز لأحلام الشاعر كما يقول (بورا) ويسيطر عليه في مسرحياته القضاء والقدر كما كان الأمر في المسرحية الإغريقية، إلا أن آثار القدر في مسرحيات مترلنك تجري في خفاء وغموض ويصعب على القارئ العادي أن يتبينها ، على حين تجري هذه الآثار في المسرحيات الكلاسيكية واضحة، ومن أشهر مسرحياته الرمزية د بلياس وميلساند ، ١٨٩٢ و د الطائر الأزرق ، ١٩٠٨ .

ونجد آثاراً للمسرحية الرمزية لدى د إبسن ، فقد استعان في مسرحياته بشخصيات أسطورية غربية رمز بها إلى قوى الشر السائدة في الإنسان والمجتمع مثل مسرحية د الأشباح ، و د البطة البرية ، وغيرهما . ولما كان د إبسن ، كما ذكرنا آنفاً قد وضع الأساس للمسرحية الفكرة التي يشتد فيها الصراع الداخلي فقد رأى خلفائه أن يتوسعوا في دراسة النفس الإنسانية ويصوروا هذا الصراع الداخلي في عنفوانه ، ويفتشوا في أعماق النفس الإنسانية ، ولم يكن من السهل على كتاب المسرحية في القرن العشرين الذين اقتفوا آثار د إبسن ، في إنجلترا أن يعبروا عن عن دخائل النفس الإنسانية وأدق المشاعر والأحاسيس والغرائر باللغة المألوفة .

لقد شعروا بما شعر به الصوفية من قبل في غيوبتهم الوجدانية وبحثوا كما لجأ الصوفية إلى الرمز . وقد أعانت الرمزية هؤلاء الكتاب إلى الارتقاء بالمسرحية ذات الموضوع الغامض أو المتسفل إلى مستوى أدبي رفيع لم يكونوا ليصلوا إليه لولا استخدامهم للأسلوب الرمزي .

نجد مثل هذه الرموز في مسرحية د نان ، لماسفيلد في صورة المياه الصاخبة المنحدرة في نهر د سفرن ، .

وفي صورة أمواج عانية تندفع في ثورة جاحدة لانهاية في مسرحية د سينج ، المسماة د ركاب البحار ، وغير ذلك من المسرحيات التي تأثرت برمزية د إبسن ، في إنجلترا .

يبد أن هذه الرمزية تخالف في كثير من خصائصها رمزية « مالارميه » ،
الذى كتب بعض المسرحيات الرمزية وحاول أن يباعد بين « الدراما » وبين
أهم خصائصها ، وهى الموضوعية ، وتميز الشخصيات وكثرة الحركة ، وأخفى عليها
ذاتية خالصة وسكونا حالما مما تميز به الشعر الغنائى حتى أنت مسرحيات
« مالارميه » الرمزية أشبه بالقصائد الغنائية ، منها بالمسرحيات ، مثل مسرحيته
إجيتير : Igitu .

مراجع

أهم المراجع التي رجعنا إليها في كتابة هذا الفصل (الدراما) والحركة
الإبداعية وما تبعها من مدارس أدبية كالواقعية والطبيعية والرمزية هي :

- Ben Jonson : Discoveries. ed, by Morley (1889) .
C. M. Bowra : The Heritag of Smbolism. Macmtllan.
London (1951).
: The Romantic Imagination.
M. Braunschvig Notre Littérature étudiée dans les textes.
E. Bentley : The Plays. a Criticol Anthology. New -
York. Prentice Hall (1951).
Gautier Article de l'Artist du 14 Decemder (1956).
W. Hazlitt : Characters of Shakespeare's Plas (1871
Henrick Ibson : The Pilla's the Community. The Wild
Duck.
Hugo : William Shakeapeare.
B, Ifor Evans : A Short History of EnèGLISH Drama -
Pelican Books.
Lecont de Lisle : Préface des Poèmes Antique,
S. R. Littlewood : Dramatic Criticism. Petman, London,
(1939),
A, Longe : History of Inglish Literature.
J. Masefield : Shakespeare. (The Home University
Library).
A. Nicoll : British Drama. (1951). World Drama.
Theory of Drama, 1931 London.
A. Pope : Prefacl to Shakespeae's Plays.
G. Saintsburg : English Critical Essays. (Oxford Un -
Press).

- A. W. Schlögel : Lectures in Dramatic Art and Literature,
by John Black (1846).
Arthet Sewell : Character and Society in Shakespeares,
G. B. Shaw : Dramatic Essaye and Opinions 1906).
Stendhal : Racine et Shakespeare.
P. Van Tieghem : Petite Histoires des Grandes Doctorines.
: Littéraires en France.
Voltaire : Préface de Semiramis.
Witfeld : Introduction to Drama (Oxford Un--
Press).
A. J. Wyatt : The Tutoritl History of English Liter -
ature.
-

مراجع عربية

- قصة الأدب في العالم : أحمد أمين وزكي نجيب محمود .
فن الأدب : توفيق الحكيم .
الأدب الفرنسي في عصره الذهبي : حسيب الخلوي (حلب ١٩٥٢)
ساعات بين الكتب : عباس محمود العقاد .

٣ - (الكوميديّة)

الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشاراً وأعظمها رواجاً . وقد عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأراذل من الناس لافى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى يثير الضحك ، من غير إيلام ولا إضرار . ويظهر من كلام أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أن الملهاة طارئة على أهل أثينا ، فيروى لنا ما يزعّمه (الدوريون) — وهم أحد شعوب الإغريق — من أنهم هم خالفوا الملهاة ، زعم ذلك أهل « مينغارا » ، وأنها قد نشأت عندهم فى القرن السادس قبل الميلاد ، وزعم ذلك أهل صقلية ، ويعترف أرسطو لأهل صقلية بالسبق فى ميدان الملهاة ويشيد بذكر شاعرهم النابه « إيسكارمو » ، وقد أخذ يؤلف الملهاهى منذ سنة ٤٨٦ ق . م ، وينسب إليه أرسطو أنه هو الذى خطا بالملهاة خطوة طيبة إذ جعل لها موضوعاً ، أى قصة تشبه قصة المأساة ، فأصبحت تتناول حادثة بعينها تعالجها فى مراحلها المختلفة حتى تنتهى بها إلى حل ، وبذلك أصبحت رواية مسرحية بعد أن كانت مكونة من عدة مناظر وأغان مفككة . ويظهر أن طباع أهل صقلية وميلهم الفطرى إلى السخرية وتحويل كل شىء مهما كان جيداً إلى سخرية هو الذى مكنهم من البراعة فى هذا الضرب من الأدب ، أضف إلى هذا ما جبلوا عليه من دقة الملاحظة ، وهذا من أهم العناصر التى تساعد على الإجابة فى الملهاة .

ولقد ذكرنا آنفاً أن أهل أثينا كانوا يحتفلون بإله الخمر والخصب « ديونيسوس » أو باكوس احتفالاً مرحاً مرة ، وحزيناً مرة أخرى ، وأن من الأول نشأت الملهاة لديهم ، وأن من الثانى نشأت المأساة . على أن الملهاة لم يعترف بها رسمياً فى أثينا ، ولم يمنح كتابها أية جائزة إلا بعد الاعتراف بالمأساة بأربعين عاماً سنة ٥٨٤ ق م : ولعل الدولة كانت تخشاهم لأنها فى بدء نشأتها كانت هجاء مقذعاً لرجال الحكم والمشهورين فى الدولة ، ويحدثنا أرسطو أن أول من ترك هذا النوع وفكر فى معالجة الموضوعات العامة من أهل أثينا هو أقراطيس ، وقد فاز بالجائزة الأدبية لأول مرة سنة ٤٩٩ ق م ، ويعد أول من ابتدع فى الملهاة العقيد ذات المغزى العام

ويصوره أرسطوفان شاعراً مصقولاً ، وإن كان قليل البضاعة في الأدب .

وقد كانت الملهاة في نشأتها عندما ألف أرسطو كتابه فن الشعر ، ولم يدرك قصر تطورها عند الأغريق بعد زمانه ، ولذلك قصر حكمه على المأساة والملحمة اللتين بلغتا غاية الكمال لدى اليونان حتى عهده ، لم يكن حكمه على الملهاة نهائياً ، ولو أنه عرف ملاهى (أرسطوفان) و (مناندر) لكانت لديه مادة كافية لإصدار حكم واف على الملهاة .

وقد ظلت الملهاة بعد أن فقدت أثينا استقلالها وخضعت لحكم مقدونيا هي والفلسفة مظهر النشاط العقلي الوحيد لأهل أثينا بعد أن ذوت فنون الأدب والتفكير الأخرى من ملاحم ومآس وخطابة وغيرها . وقد أدى استمرارها إلى تطورها ونموها .

فقد كانت حتى سنة ٤٠٠ ق م تعتمد على قصة لا تصور شخصيات أو تحليل نفوساً ، ولكن لتنقد نظاماً قائماً ولتسخر من حالة اجتماعية بذاتها ، ولا تخرج عن استخدام أقذع الالفاظ وأقساها ، ومع هذا فقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع د أرسطوفان ، أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق ، بل وأن يجمع إلى الهزل أرق الشعر ، وأن ينتقل من الشعر الرقيق إلى العبث المسرف بقوم وجاذية .

أرسطوفان :

ولد أرسطوفان حوالي سنة ٤٥٠ ق م ، وقد عاش منقطعاً لفنه لأن والديه كافا في مجبوحة من العيش ، ومن ملاهى استقى المؤرخون معلوماتهم عنه ، وذلك لأنه كان يستطرد في تلك الملاهى فيحدثنا عن نفسه وعن مسرحياته وعمما يريده منها ، وأول ملاهى هي د ضيوف هرقل ، سنة ٢٧٤ ق م . وقد انتقد فيها التورية السائدة في عهده والتي كانت تعلم الشباب وتوجههم نحو النقد الفلسفي للتقاليد القديمة دينية كانت أو اجتماعية ، ثم أخرج ملهاة د البابلون ، ونقد فيها الزعماء الشعبيين وقدم للبحاكة من أجلها ، ولم يغفل من العقوبة إلا بمسقة كبيرة ، ولم يصلنا شيء

من هاتين المسرحيتين ، وأقدم ملهاة له وصلتنا هي « الأكارنيون » ، وقد نال بها الجائزة الأولى ، ونقد فيها الحرب « بين أثينا وأسبرطة » ، نقداً مراراً لأنها ألبأت فلاحاً لأن يترك حقله ويلتجئ إلى المدينة . وقد كان هذا الفلاح يريد السلام ، ولكنه لم يجد من يشاركه في رغبته هذه فالتاس جميعاً من حوله قد سكروا بحميا الحرب . ولذا نراه يعتقد الهدنة باسمه الخاص مع الأعداء ، ويصل الخبر إلى المحامين (وهم الجوقة) فيسرعون إلى قتله لأنه في زعمهم سائن لوطنه ، ولكن هذا الفلاح ينجح في إقناعهم بمزايا السلم ، وأنه كان على حق فيما فعل ، ونراه حينئذ ينعم وحده بكل خيرات السلم فيشتري ويبيع ويولم ويمرح ، بينما الآخرون يتضورون جوعاً ويصلون ويلات الحرب .

ومن ملاحيه المشهورة ملهاة « السحب » ، وفيها يعود إلى نقد التربية الفلسفية ولكنه هنا يخلط بين الفلسفة والسفسطة ، ويرى سقراط بأنه كبير السفسطائيين وتتلخص الرواية في أن فلاحاً ساذجاً نشيطاً مقتصداً كان له ولد مسرف أخذ يبعثر مال أبيه ذات ائمين وذات الشمال حتى أثقلت الديون والده وعجز عن دفعها ، فظن الرجل أنه إن تعلم البلاغة والفلسفة يستطيع أن يتغلب على دائنيه أمام القضاء وقد بلغه أن معلم هذا الفن هو سقراط - الذي يصوره أرسطوفان محتالاً كبيراً - فيذهب هذا الفلاح إلى سقراط ولكنه لم يستطيع أن يفهم منه شيئاً لأن عقله كان قد جمد ، فأرسل ابنه عوضاً عنه ، وتعلم الابن البلاغة وحذقها بيد أنه بدلاً من أن يستخدم حذقه في رد دائني أبيه أمام القضاء استخدمه مع أبيه وأخذ يضربه ويعبث به ويقنعه بأنه هو المخطيء ، وهذه هي مزايا التربية الحديثة التي تستطيع أن تقلب الحق باطلاً والباطل حقاً ، فما كان من الرجل إلا أن ثار واتجه إلى بيت سقراط وأشعل فيه النار . والسحب في الرواية هي التي تكون الجوقة وهي تمثل الأبخرة التي يعبدها الفلاسفة ، ولقد أساء أرسطوفان إلى سقراط شيخ الفلاسفة ومهد لأن يتقبل الشعب الحكم على سقراط بالموت بعد ذلك بخمسين سنة ، وإنما ليأخذنا العجب من أن شاعراً موهوباً مثل أرسطوفان يعجز عن التفرقة بين الفلسفة

والسفسطة مع العلم أن سقراط كان أول من فند حجج السفسطائيين ونقدم من غير هوادة أو رفق .

ويستمر أرسطوفان في تتاجه الأدبي فيخرج مسرحية « الرناير » وهم في رأيه رجال المحاكم، ثم يخرج ملهاة « الضفادع » وفيها وصف كامل لفن يوريديس شاعر المأساة المشهور ، فيصور الشاعر الإله ديونيوس في حيرة من أمره بعد وفاة يوريديس لأن المأساة لم يعد لها شاعر يخلد لها ، فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليعود بأحد شعراء المأساة ، ولكنه يتردد بين أسخيلوس ويوريديس وأخيراً يقرر إقامة مسابقة بين الشعارين فيأخذ كل منهما في نقد الآخر نقداً مرّاً دقيقاً مفصلاً من الناحيتين الأخلاقية والشعرية ، وينتهي الأمر بأن يظهر يوريديس بمظهر السوفسطائي الذي أفسد التراجيديا وحط من المثل العليا وأدى إلى انحلال الأخلاق وبذلك يختار ديونيسوس أسخيلوس ويعود به إلى الأرض .

ولما سقطت أثينا وهزمت على يد أسبرطة في سنة ٤٠٤ ق م خفت حدة أرسطوفان في النقد وأخذ يكتفم ضحكاته ، وتطور فنه ولحنه لم يعد إلى سابق قوته وأول ملهاة له بعد الهزيمة هي « جماعة النساء » وفيها يهجم على فكرة الاشتراكية هجوماً عنيفاً فيتصور أن نساء أثينا قد ثرن وسيطرن على مجلسي الشعب وقرن الأخذ بالاشتراكية المطلقة فلا ملكية ولا أسرة ، ثم يبين لنا كيف كانت النتيجة . وأغلب الظن أن فكرة الاشتراكية — كما ظهرت في جمهورية أفلاطون فيما بعد — لم تكن قد عرفت في أثينا ، ولكن الشاعر افترض حدوث هذا وبني عليه هذه الملهاة .

ومهما يكن من أمر فإن أرسطوفان كان شاعراً ، ومصلحاً اجتماعياً ذا قوة خطيرة لأنه تناول كل مشكلات عصره وعالجها بمجراة ومهارة وسخر من المفسدين ، ونحن اليوم نعجب من أمر هذا الشاعر لأن الموضوعات التي خاض فيها موضوعات خالدة تصلح لكل زمان ، فنفضيل السلم على الحرب لا يزال مشكلة اليوم ، وهجومه على السفسطة الفلسفية ، ومناهضة الاشتراكية وإزراؤه بالزعماء الشعبيين المنافقين

من مشكلات كل الشعوب ، وفد ظهر أرسطوفان في كل ملاحيه بمظهر الأديب المحافظ الذي يكره الخروج على التقاليد أو التنكر للعقائد والعادات القديمة ، لأن الحياة الاجتماعية في رأيه لا يمكن أن تتماهى إذا تنكر الناس لتقاليدهم الموروثة وبذوها في غير حرص .

ثم تطورت الملهاة بعد أرسطوفان فخلت من « الجوقة » ومن الاستطراد وإن سارت في اتجاهه الأخير الذي ظهر في ملهاة « جماعة النساء » إذ سارت تفرض فروضا ثم تعالج نتائجها كمشكلة الغنى والفقر ، والتطفل والغرور ، وبذلك انتقلت من الواقعية إلى الفرض ، ومن ثم تطورت الملهاة تطورا ثالثا وأخذت تعالج المشكلات الأخلاقية والنفسية وتعنى بالشخصيات عناية كبيرة ، وقد استخدمت الملهاة في طورها الثالث هذا موضوعا جديدا لم يؤثر عن الملهاة قبل ذلك وهو موضوع « الحب » ، وأخذت تعنى بالضحك أكثر مما تعنى بالنقد وسادت فيها الروح الأبيقورية التي تعترف بالمصادقة وتنكر وجود إله يحكم العالم وترى أن هذا العالم وجد مصادفة ، ومن أشهر كتاب هذا النوع لدى الإغريق هو « مناندر » الذي ولد بأثينا سنة ٢٤٠ ق م ويقال : إنه كتب ما يقرب من مائة ملهاة وقد ظلت ملاحيه مفقودة حتى سنة ١٩٠٧ حين اكتشفت بمصر أوراق بردي عليها أجزاء طويلة من ست مسرحيات لهذا الشاعر ، ومنها عرفت بعض مزايا فنه : من قدرته على تصوير الحالات الأخلاقية . واستطاعته إثارة العواطف واستثارة الضحك والسخرية ، وتفوقه في القصص وخطب الدفاع ، ولقد كان « مناندر » النموذج الذي احتذاه الرومان فيما بعد ولا سيما بلوتس ، حتى أن كثيرا من مسرحياته ليست إلا ترجمة عن شاعر الإغريق .

ومن هذا التاريخ الموجز للملهاة الإغريقية نستطيع أن نقول : إنها طرقت موضوعات شتى : من نقد لافظمة الحكم إلى معالجة للمشكلات الاجتماعية ، بل إلى فرض مشكلات ومعالجتها ، ثم إلى وصف الحالات النفسية ، وتصوير الأخلاق والعناية بالشخصيات ، ولكنها لم تستطع أن تخلق شخصيات نموذجية كما فعل مولير فيما بعد في ملاحيه ، أجل ! لقد كانت هذه الملاحى الإغريقية مصبوغة باللون

المحلى ، ولستأمدري كم تشير فينا من الضحك لو أنها مثلت أمامنا اليوم ، وأغلب الظن أن عنصر آهاما كان ينقصها ويحجبها غير عالمية ، وهو تصوير تلك الشخصيات النموذجية ، ولكن مع كل هذا فقد كانت مثلاً يحتذى في الموضوعات التي تطرقها الملهاة ، كما أن اللون المحلى أعطاهما بعض القوة والحيوية .

هذا وقد ذكرنا آنفا عند كلامنا عن المدرسة الاتباعية وطريقتها في المأساة أنها تأثرت بالرومان الأقدمين ولا سيما بآراء هوارس في التقيد وطريقة سنكا في المأساة (التراجيديا) ، وأنهم استقلوا في كثير من أمور المأساة عن الرومان : وكذلك تأثرت هذه المدرسة في فرنسا خطى بلوتس الروماني في الملهاة ، وعرفت عن طريقه كثيراً من خصائص الملهاة الإغريقية . ولما أخذ الفرنسيون في كتابة الملهاة جعلوا غايتها أول الأمر الإضحاك ، ولم يرتفع بها إلى الفن الأدبي الرفيع إلا موليير . وهو عند الفرنسيين أديب فرنسا غير مدافع والذي استطاع أن يمثل بأدبه وروحه خصائص الشعب الفرنسي ، وأن يخلق لنا أدباً عالمياً ممتازاً ، وحرى بنا أن نخصه بكلمة ونحن بصدد الحديث عن الملهاة ؛ لأنه من أعظم الذين كتبوا فيها وخلدهم الزمان لدى جميع الأمم .

موليير :

ولد « جان بابتست بوكلان » الذي اختار لنفسه فيما بعد اسم (موليير) بباريس سنة ١٦٢٣ من أب يشتغل بالتجارة ويعيش في يسر وسعة ، وفقد أمه وهو في العاشرة من عمره وتعهده أبوه تعهداً حسناً فاختر له كلية (الجزويت) في كليرمون فدرس ثمة عيون الأدب القديمة ، وكانت الكلية تعنى باللاتينية أكثر مما تعنى بالإغريقية ، واتصل هناك بالفيلسوف (جاسندي) وتأثر بكثير من آرائه الحرة ، وبعد أن انتهى من دراسته بالكلية قضى عاماً في دراسة البلاغة ، وصامين بعد ذلك في دراسة الفلسفة ، وكان في أثناء دراسته للفلسفة ينعم بقسط من الحرية مكنه من التردد على دور التمثيل فيشهد بعض المسرحيات الهزلية الشعبية ، وقد استهواه المسرح ، ولكنه لم يفكر في إنهاء دراسته بعد فالتحق

بمدرسة الحقوق بمدينة (أورليان) ونان إجازتها : ومع هذا فقد أراد له أبوه أن يخلفه في تجارته ، وأن يتصل بالقصر كما كان متصلاً به في صورة متعهد ، وقد شغل هذه الوظيفة مدة ضاق فيها بحياة القصور والسير في ركاب الملوك ومزاحمة الحجاب والخدم على إرضاء سيد القصر ، وقد أثبت طبيعته الفنية ذلك ، وشاء له القدر أن يتعرف على أسرة « بيجار » التي تحترف التمثيل فربط مصيره بمصيرها ، وأرسل إلى والده وهو في الحادية والعشرين من عمره ينبئ عن تخليه عن وظيفته بالقصر ورغبته في الاشتغال بالتمثيل ، وسأله أن يرد عليه شيئاً من المال الذي خلفته له والدته . وقد غضب الأب غضباً شديداً لهذه العزيمة ولكنه لم يحرمه ميراث أمه فأعطاه بعض المال ونفض منه يديه ، وقد أففق مولير هذا المال في دعم حياته المسرحية ، ولكنه باء بالإخفاق وتراكت عليه وعلى شركائه الديون . وكاد طالعه النحس يفرض به إلى السجن ، وأخيراً اعترفت الفرقة أن تجرب حظها في الأقاليم فنادت باريس ، وظل مولير بعيداً عن تلك المدينة العظيمة يحب أرجاء فرنسا كلها مدة اثني عشر عاماً ، وقد أفادته هذه السنوات في حياته المسرحية فائدة جليلة ، لأنه تفرس بأصول الفن المسرحي ، وعرف كثيراً من العادات واللهجات وشتى ضروب الحياة بما كان له أكبر الأثر في كتابته . وقد عرف في هذه الحقبة موهبته على حقيقتها ، وأنه لا يصلح للأدوار الجديدة وأنه خلق للتمثيل الهزلي ، ولم يفكر حتى ذلك الوقت في التأليف المسرحي ، ثم أخذ يكتب فصولاً قصيرة لتسلية الجمهور ، وبعث الضحك ولم تكن هذه الفصول ذات بال من الوجهة الفنية ، ولكنها أطلعت على قدرته في إثارة الضحك ، وأخيراً كتب ملهامة « المشدود » L. Etourdi . من خمسة فصول ومثلت بمدينة (ليون) أول الأمر ، وقد لاقت نجاحاً عظيماً حينما مثلت بباريس بعد ذلك . وقد رأى مولير أن باستطاعته أن يكتب للمسرح ، وأن يسخر ثقافته الواسعة . وتجاربه الكثيرة لخدمة الأدب ، وألا يكتفى بالتمثيل .

وأخيراً انتقلت الفرقة إلى باريس في عام ١٦٥٨ ، وهو في السادسة والثلاثين من عمره وقد سبقته إليها شهرته وصيته ، وفي القصر مثل مولير لأول مرة بعد عودته « نيسكو ميد » Nicomede لسكودني والطبيب العاشق لمولير

وقد صادفت الأخيرة نجاحاً عظيماً وضعك الملك لها ضحكاً لم يذسه بقية حياته وأمر بأن تخصص إحدى فاعات فرساي لهذه الفرقة التمثيلية الناجحة .

ومن ثم أخذ موليير يزداد حماسة في نتاجه الادبي ويخرج المسرحية تلو المسرحية حتى استطاع في مدى خمسة عشر عاماً بقيت له من حياته أن يؤلف ثمانياً وعشرين ملهية ، مع أنه كان مشرفاً على إدارة الفرقة ، ويقوم بتمثيل أصعب الأدوار في مسرحياته ، ولذلك لم تحتل بتيته كل هذا المجهود فقضى نحبه في فبراير عام ١٦٧٣ وهو يمثل دوره في آخر مسرحيته (المريض الموهوم)

Le Malade Imaginaire

وقبل أن نتكلم عن فن موليير ومسرحياته يجدر بنا أن نلقى نظرة تاجرة على بعض المؤثرات التي وجهت فنه وطريقته وجهة خاصة وجعلته يخرج خروجاً واضحاً على تقاليد المدرسة الاتباعية في كثير من الأمور ، ولقد عرفت آنفاً أنه قد تشقق ثقافة عالية ، ودرس آداب القدماء دراسة مستفيضة ، وحذق فن البلاغة وتعمق في دراسة الفلسفة ، ولكنه اكتسب من مناقشاته للفيلسوف الفرنسي المعاصر له (جاسندي) كثيراً من آرائه الحرة ، ودرس الحقوق وأفاد منها قوة الحججة ونصاعة البيان ، كما عرفت أنه أفاد من رحلته بفرقة خلال اثني عشر عاماً في جميع أرجاء فرنسا فوائد لا تحصى جعلته يفهم الحياة على حقيقتها ، ويحافظ كثيراً من أفراد الشعب ، ويعيش عيشهم ويتقن لهجاتهم ، ويتعرف على أخلاقهم وعاداتهم ودخائل نفوسهم ، ولقد كان لهذا أثره العظيم في فنه ، ومن المؤثرات الواضحة على نتاجه زوجته (أرماند بيجار) وهي فتاة لعوب من تلك الأسرة التي ربط مصيره بمصيرها ، وكانت أسرة (بيجار) متحللة شأن المشتغلين بالمسرح حينذاك وقد كانت أرماند ربيبته تقريباً نصغره بعشرين عاماً ، إذ كان في الأربعين وهي في العشرين ، وكانت جميلة لعوبا ، فلم تحافظ على أواصر الزوجية وحقوقها وكان سلوكها يثير في نفسه الغيرة ، ويضرم النار في أحشائه . ولقد كان لهذه الحياة الزوجية التعسة أثر بالغ في نتاج موليير ، ونظرته إلى النساء ، لقد كان يستلهم في نتاجه إحساسه ومشاعره وحياته وحياة زوجته ، ويسخر من نفسه ،

ومن يقرأ روايته (مدرسة النساء) يجد فيها صورة من حياة مولير وأزواجه
 الزواج ، فقد أدرك خطأه بزواجه من فتاة تصغره بسنوات كثيرة ، وأدرك أ
 الحيلة الشديدة ، والعلاقات الصارمة التي تلقى على الزوجة مع هذا الفارق الكبير
 في السن لا يجدى شيئاً لأن عاطفتها وأتوتها سيدفعانها إلى شاب في مثل سنها
 لقد تخيل مولير شخصاً يدعى (أرنولف) بلغ الثانية والأربعين من عمره وك
 شديد الاهتمام بمشكلات الزوجية ، وكان يعتقد أن في إمكان الرجل الجاد أ
 يصلح من حال زوجته مهما كان أمرها ، ويحملها على الرضا بحياته ، وقد د
 أمره بأن اشترى طفلة قروية جميلة ورباها في عزلة عن الناس ، وتركها جاد
 بشئون الحياة وظن أنه بهذا يضمن معاوتها وإخلاصها له ، ولكنها ما كادت تبه
 السابعة عشرة من عمرها حتى التقت بالشاب (هوارس) فلم تتأثم من ارتكا
 الفاحشة معه لأنها لا تدري ما الفاحشة وما الإثم بل اندفعت إليها بغريزتها ، و
 أسر الشاب إلى أرنولف بأنه سيهرب بصاحبته هذه من غير أن يدري علاقته
 وأخذ أرنولف يحبط مساعي العاشقين المرة بعد المرة غير أنه لم يستطع أن ي
 الفتاة الساذجة من أن ترتضى في أحضان فتاها كلما قابلته ، وقد زاده ذلك إليه
 وسخرية من نفسه وجعله أضحوكة لدى الناس ، وأخيراً عاد أبو الفتاة من أمر
 وعثر على ابنته وكان صديقاً لوالد هوارس فاسترد ابنته وزفها إلى عشيقها الش
 وبذلك انتصر الحب وانتصر الشباب على كل ما اتخذته أرنولف من حيلة و-
 وكل ما لقنه لفتاته من تعاليم ، لقد صور مولير نفسية أرنولف وانباس تصو
 بارعاً عميقاً وأجاد كل الإجابة في تصوير العواطف المصطرة وأبرز فـ
 الفلسفية التي تكمن وراء هذه المسرحية بوضوح وجلال ألا وهي : إن الغر
 الطبيعية تدفع الشباب إلى الشباب ، وأن فضيلة المرأة لا تقوم على جهلها بال
 فحسب فمن لا يعرف الشر كان حرياً أن يقع فيه . وقد اعتبرت هذه الملهاء
 أجود فتاج مولير . ونرى كذلك كل حياته الزوجية التعمسة في مسرحية (
 البشر) Misanthrope فقد صور جانباً من نفسيته في (إلست) بطل
 الرواية ، ومثل زوجته في (سليمان) .

وثمة عامل آخر كان له أثر قوى من نتاج موليير ألا وهو حماية الملك له من أعدائه الكثيرين ، فقد مكنته هذه الرعاية من أن يحمي في نتاجه الأدبي على طبيعته لا يلوى على شيء ولا يحفل بأحد ، وينقد المجتمع كما شاء له فنه ، ولولا هذه الحماية وذلك التشجيع لقضى عليه أعداؤه من أول وهلة وكانوا أشداء أقوياء ، بل كانوا أعظم شئ في فرنسا بعد الملك ، لأنه عادى الطبقة الارستقراطية وسخر منها سخريات بالغات لاذعات جعلها تحق عليه ختقاً عظيماً . ترى ذلك في مسرحيته (النساء المتحذقات) ، وفي (دون جوان) وعادى رجال الدين والنافقين في زواية « تروق » وعادى الأطباء في رواية « الحب المداوى » . وكانت سطوة رجال الدين لا يستهان بها ، ولولا أن الملك أضفى عليه حمايته لما نجح من أيديهم ، ولقضى على مستقبله المسرحي . أضف إلى ذلك أنه عادى طبقة النبلاء وسخر منهم : من تأثمهم وتفاهة شأنهم وفسقهم في كثير من رواياته . نجد ذلك في « كاره البشر » وفي « النساء المتحذقات » و « دون جوان وغيرهما » وعادى أثرياء الطبقة الوسطى من الشعب الذين لم يقنعوا بما لديهم من مال بل راحوا يحاولون اكتساب الوجاهة وتقليد الطبقة الارستقراطية كما نرى هذا في « السيد البرجوازي » وعلى العموم فقد وضع موليير نفسه في عداوة مع مجتمعه ينقده بمرارة وقسوة ، فتألبت عليه فئات كثيرة ، كما نفس عليه الأدباء نجاحه ومكانته لدى الملك ، وكان كل هذا كفيلاً بأن يحطم قلبه ومسرحه لولا أن ظله الملك بحمايته ، ولكن هذه المسكاة جنت عليه أحياناً فقد كان الملك يطالبه بين الفينة والفينة أن يكتب مسرحية مضحكة خالية من تلك التحليلات النفسية العميقة غير متقيدة بأصول الفن ، وكان عليه أن يرضيه فجاءت بعض ملامحه تهرجاً *Farce* بعيدة عن الفن الرفيع ، ومن أمثال هذا الضرب من المهازل (الزواج بالإكراه) و (الطبيب رغم أنفه) .

أشرنا في مبدأ حديثنا عن موليير إلى أن عوامل كثيرة جعلته يخرج في كثير من الأمور على تقاليد المدرسة الاتباعية ، وجدير بنا أن نشير في هذا الموضع إلى تلك الأمور في إيجاز ، فنرى أولاً أن موليير عني بالموضوعات الاجتماعية عناية

بالغة وعنى بشعور عصره وفننه ، وإبراز محاسنه وعيوبه بحسنة ، على خلاف ما أثر عن المدرسة الانباعية مع لجوئها إلى الأدب القديم - اليوناني والروماني - تستمد منه الموضوعات تأريخاً لدى كورني وراسين . وقد دفعته عنايته بانعنع إلى إهمال التاريخ فلم يلجأ إليه . وإنما لجأ إلى حياته المعاصرة ، على عكس ما عرفت به المدرسة الانباعية ؛ إذ لم تكن تحفل بالحياة المعاصرة ولا بالمجتمع ، ولعل طبيعة الملهاة لها أثر في هذا التوجيه كما سنرى فيما بعد .

ونجده نافعاً يختار شخصيات أبطاله من أواسط الناس ؛ بل نراه أحياناً من الطبقة الكادحة العاملة كشخصية سنجاريل الخطاب التي أدخلها موليير في مسرحية (الطبيب رغم أنفه) . لم تكن الشخصيات الرئيسية لدى موليير شخصيات شرافية أو متخيلة يضفى عليها صفات العظمة والإرادة التي لا تقبل والعزيمة التي لا تلين ، ولكنها شخصيات واقعية ، وإن جسم صفاتها وضخمها ليبحث منها السخرية ويثير الضحك ، وهو في هذا يخالف ما رأيناه لدى كورني وراسين فتشخصيات مآسيهما من الطبقة العليا من الشعب ، اشتهر بعضهم بالعظمة وبعضهم بالشجاعة الخارقة ، إلح ما كان يتخلع على أفراد هذه الطبقة من صفات في القرون الوسطى .

ومن الأمور التي لم يتقيد فيها موليير بتعاليم المذهب الانباعي أنه كان يكتب بعض ملامحه نثراً كملهاة البخيل ، وهذا ما لم يفكر فيه الانباعيون ، ولقد سخر منه هؤلاء سخرية عظيمة وعدوا ذلك عجزاً منه ، بل إن الجمهور قابل مسرحية البخيل بفرور بالغ أول الأمر ، لأنه لم يتعود المسرحيات الثرية ولا سيما المسرحيات ذات الفصول الخمسة كهذه الرواية . ولعل موليير نظر إلى طبيعة الملهاة وأنها ألصق بالحياة المعتادة من المأساة ، وأن للشعر ليس لغة التخاطب في حياتنا اليومية ، وكان واقعياً في اختيار النثر ، وليست مسرحية البخيل بالمسرحية الوحيدة التي لجأ فيها إلى النثر ، ولكن معظم ملامحه جاءت شمرأ .

وما جعله قريباً من الواقعية متسكراً لبعض تعاليم المذهب الانباعي أنه أجرى

على لسان أبطاله والشخصيات التي أدخلها في مسرحياته اللهجات المحلية الخاصة بكل منهم ، بل كان يستعمل بعض الكلمات الدخيلة ، وقد ثار عليه علماء الأكاديمية لهذا التحلل من الأسلوب ، وثار عليه نظراؤه من أصحاب المذهب الاتباعي ، ولكن غيرهم رأى في أسلوب مولير عاملا من عوامل القوة في ملامحه حين أعرض عن أسلوب الطبقة الراقية ولغة الأدب وهو يجرى الكلام على لسان خادم أو فلاح أو صانع ، ورأوا أن هذا يجعل الصورة صادقة واضحة قريبة من الواقع .

وقد أفضنا في حديث الواقعية ولغة المسرح في غير هذا الموضع . على أن مولير كان يخطئ في اللغة أحيانا ويتحلل من العروض لا عن عجز وهو من هو في علمه وثقافته ولكن عن محاكاة ، وقد أرجع بعضهم ذلك إلى سرعة الانتاج وعدم التفرغ للأدب لأنه كان يدير الفرقة ويمثل ويكتب لها ، وكان يضطر أحيانا إلى كتابة مهزلة في أيام لشدة حاجته وحاجة فرقته إلى المال ولذلك كان لا يعاود النظر فيما يكتب ولا سيما في مهازله ، أما ملامحه فكانت في الغالب ذات لغة متقنة وله فيها فقرات تعد آيات في البلاغة وسمو الشاعرية .

ومن الأمور التي خرجت على قواعد المذهب الاتباعي أنه لم يكن في بعض مسرحياته بأن تكون لها عقدة أو حبكة قصصية ، وقد نجحت بعض هذه المسرحيات نجاحا باهرا لأنه قدم صورة حية من الحياة تعتمد على إثارة انتباه الجمهور بما تعرضه من مناظر جذابة فكهة ومن حوار طريف ونقد ساخر لاذ أكثر من اعتمادها على العقدة ، وإر... كانت العقدة ألزم للملهاة من المأساة لأن موضوع الملهاة ليس بنى خطر وارتكازها على العقدة يغرى الجمهور بتابعها ويشوقه لمعرفة نهايتها ، ونرى هذا التحلل من العقدة والحبكة القصصية في « مدرسة النساء » ونراه واضحا كل الوضوح في « كاره البشر » ، على أن المدرسة الاتباعية على العدم قد أباحت ذلك ، وإن كان مولير قد قرب بمسرحياته تلك من المدرسة الواقعية كما عرفت فيما مر .

وثمة شيء آخر لدى مولير خرج به عن تقاليد المذهب الاتباعي ، وهو ظهور

شخصيته وعواطفه ونصوير نفسيته في مسرحياته . فلم يكن أدبه موضوعاً خالصاً بل كانت حياته وأحاسيسه تنعكس في كتاباته ، وفيما ينطق به شخصياته من حديث ، ترى ذلك على لسان « ألسنت » في كاره البشر ، وعلى لسان أرتوف وغيرهما ، بل ترى نظراته إلى النساء وتشككه فيهن ، واهتمامه البالغ بتقاليد الزواج والأخلاق والثقافة النسائية كانت أثراً من آثار معاملة زوجته له انعكس في مسرحياته ، وإن ستره حجاب رقيق من الموضوعية .

ومع كل هذه الأمور التي باعدت بينه وبين راسين — خير من طبق نظريات المذهب الاتباعي — فإنه كان يلتزم قانون الوحدات الثلاث ، ويعنى بالتحليل النفسي عناية بالغة في بعض ملامحه ، ولا يكثر من الشخصيات على المسرح مما يطيل الحوار والجدل أو يقلل الحركة ، ويقصد إلى التعميم في أدبه أحياناً بتضخيم صفات أبطاله وتجسيمها حتى يجعلها نموذجية بعيدة عن الواقعية ، ويختار للمهاتمة عدداً قليلاً جداً من الحوادث وإن كان يحسن اختيارها وترتيبها في تعاقب دقيق شأن المدرسة الاتباعية ، ويعنى بتركيز الضوء على جانب واحد أو جوانب قليلة من شخصياته ، ويتعمق في تحليل ذلك الجانب من غير أن يعرفنا بالجوانب الأخرى وكل ما تحويه الشخصية من عناصر ، وذلك على العكس من شكسبير الذي كان يعطيك صورة كاملة عن الشخص في شتى أحواله . إنك لست شكسبير تفاجئك الرواية في كل آونة بصفة جديدة من صفات أبطاله حتى إذا انتهت الرواية تمثل لك ذلك البطل حياً كامل الصورة ، أما لدى مولير فإنك تعرف من أول الرواية الصفات التي سيركز عليها الأديب ضوءه . وكل حادثة بعد ذلك إنما تأتي لتؤكد تلك الصفات ولا تزيد عليها شيئاً ، نعم لقد نراه أحياناً يأتي لنا بأكثر من جانب أو تظهر شخصياته معقدة ويضفي عليها أضواء ساطعة تظهرها فتخرج من لدنه بصورة تكون كاملة عن تلك الشخصية ، كما في طرطوف وكاره البشر ، فترى طرطوف مثلاً متصفاً بالنفاق الديني . وحدة الشهوة ، وحجب السيطرة ، ونرى كاره البشر حاد الطبع متشائماً مستقيماً ، معتدأ بنفسه . ولكن السمة الغالبة هي النظرة العميقة النفاذة إلى جانب واحد أو جوانب محدودة من شخصياته شأن المدرسة الاتباعية .

ولم يكن مولير بمن يتقيد بتعاليم المسيحية ، بل كان ممن يتقصد بشدة وصرامة رجال الدين ولاسيما المراثين منهم ، وقد ناصبوه العداء المرير في حياته ، وأبوا أن يدفن مع المؤمنين في الكنيسة بعد وفاته لولا أن ارتعت زوجته تحت أقدام الملك تقبلهما وتشفع لزوجها المسكين . كان مولير يؤمن بقانون الطبيعة والفطرة ، ويعتقد أن مقاومة هذا القانون عبث وضرر بليغ . بل كان ينادي بأن يترك للفرائد الإنسانية قسطاً وثيراً من الحرية إذا كان قيادها في يد العقل ، ويرى أن هذه الفلسفة تؤدي إلى سعادة الفرد وسعادة المجتمع على السواء . فهو مثلاً يرى أن زواج الشيوخ مهما كانت مواهبهم ومنزلتهم الاجتماعية بالشابات الفاتنات أمر غير طبيعي ، وعامل هدام لتقويض بيت الزوجية وجلب التماسه للزوج المسكين . ويرى أن فرض الآباء سلطانهم على بناتهم ، وتزويجهن بمن لا يرغب فيه ظلم يجب أن يقاوم ولو كان في مقاومته عقوق للوالدين .

ولا شك أن مولير قد أفاد من تجاربه في حياته الزوجية ، فنظر إلى المرأة نظرة خاصة تركز في وجوب التكافؤ في السن والظروف الاجتماعية والثقافة ، ولم يكن يريد المرأة راهبة ، ولم يكن يريد لها جاهلة تعتقد في الخرافات والقرهات أو متحذقة لاتعنى بشئون أسرتها وسعادة بثيها وزوجها ، وإنما تصرف نهارها ونقض ليلها في التشديق بالأدب اللاتيني والفلسفة اليونانية . بل بحسب المرأة في نظره أن تفهم الحياة العملية حق الفهم ، وأن تكون متزنة صادقة الشعور ودوداً .

وإذا تتبعنا آثاره ، وحللتها بدت لك هذه الفلسفة ظاهرة جليلة في كثير من ملامه ، كما بدا لك اهتمامه بالطبقة الوسطى من الشعب ، وجعلها محور ملامه وعنايته بإصلاح المجتمع عن طريق تجسيم عيوبه والسخرية منها .

وكم كنت أود أن يتسع لي المجال فأنقل بعض ملامه كاملة وأعلق عليها لأبين خصائص فنه ومذهبه وفلسفته ، ولكن ذلك يخرجنا عن نطاق البحث ، وبحسبي أن أخلص ملهه من ملامه المشهورة لتكون مثلاً لموضوعاته وفلسفته

وفته . وروايته « نرنوف » من الرويات التي ترجمت إلى العربية منذ أمد بعيد
نرجعها محمد عثمان جلال وسماها « الشيخ متلوف » ومسرّها نوعاً ما ، وسبقها
باللغة العامية أو القريية من العامية ، وخلاصتها : أن (أرغون) ثرى ساذج فيه
تقوى وحرص على الدين ، واستطاع (طرطوف) أن يتقنع بالتقوى والورع ،
ويتظاهر بالحرص على الدين ، وأن يخدع بريائه وتفاقه ذلك الثرى الساذج ،
فكان يذهب إلى الكنيسة في الوقت الذي يذهب فيه (أرغون) ، ويصلى
أمامه بحرارة وخشوع ويقبل الأرض قدماً ، ويسفح الدموع أسفاً ، ثم يتعرض
له وهو خارج من الكنيسة ، وقد ارتدى أسملاً بالية وبدا عليه الفقر والمذلة ،
فإذا نفحه أرغون ببعض المال أسرع لتوه بتوزيعه على الفقراء أمام ناظره ،
فوقر في نفس أرغون — بعد أن تكرر ذلك المشهد أمامه مرات — أن طرطوف
بلغ الذروة في التقى والورع والزهد في الحياة الدنيا . قالت نفسه لصداقته ، ودعاه
إلى أن يعاشره في بيته ويقاسمه نعمته . وظل هذا الرجل — باسم الفضيلة والدين
يعيش في بيت أرغون ، ولا يفتأ يوجه إلى سكان البيت رجالاً ونساء الكثير
من مواعظه حتى ضاقوا به ذرعاً ، وأبغضوه من صميم قلوبهم ، إلا أم أرغون فقد
وثقت به واعتقدت فيه ، وكانت تدافع عنه ضد قطان البيت جميعاً ، وترميهم
بالاستهتار بتعاليم الدين لا تستثنى من ذلك أحداً : ماريان ابنة ولدها أرغون
وأخاها داميش وألميرزوجة أرغون ودورين خادم ماريان ، وكليانت صهر
أرغون ، وقالير خطيب ماريان . وكانت تعتقد أن الحسد هو للدافع لهم على
انقاصه واعتيا به .

وقد حدث أن غاب أرغون عن البيت أياماً ، ولما عاد سأل (دورين)
خادم بنته عن أهل البيت ، فأجابه أن سيدتها كانت مريضة بالحمى ، وكانت
تعانى صداعاً غريباً .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : طرطوف في صحة جيدة ، وهو مكتنز لحما وشحما . وله رجه
نضير وفم عميق .

أرغون : يا للمسكين !

دورين : لقد عافت نفس سيدتي الطعام في المساء ، واشتد الألم برأسها .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : انفر دبا لعشاء أمامها ، وأصاب وهو في غاية الزهد والورع دجاجتين
ونصف فخذ حنيد .

أرغون : يا للمسكين !

وهكذا كلما قصت عليه دورين ، طرفا من أخبار سيدتها وما عاقته في
مرضها ، راح يسأل عن طرطوف وهي تجيبه بأنه تتمتع بنوم لذيذ ، في مراه
وثير ، وأنه شرب من الخمر حتى روى ليعوض ما فقدته السيدة من دم ، فيجيبها
في كل مرة بقوله : يا للمسكين ! . وهكذا برهن أرغون على أن حبه لهذا الرجل
وإعجابه به قد ملكا عليه شغاف قلبه حتى أنسيا مزوجه وأولاده .

ثم بلغ به فرط إعجابه أن عزم على أن يزوجه ابنته الشابة الجميلة ، مع أنه
قد وعد حبيبها (فالير) من قبل أن تزف إليه ؛ ومع أن طرطوف يكبرها سناً
وليس من مستواها الاجتماعي أو المالي ، ولكنه أراد أن يربط طرطوف بأصرتة
إلى الأبد ، وخاطب ابنته في ذلك متشفعاً بما للأبوة من حقوق ، وعقدت الدهشة
لسان (ماريان) ولكن خادمتها (دورين) تصدت له تفند له رأيه وتسفه عقله
ومنعها من متابعة الحديث .

ثم استعانت الأميرة بزوجته على حل المشكلة ، فعزمت السيدة (أليز)
زوج أرغون أن يتفاح طرطوف بنفسها في الأمر وتثنيه عن هذا الزواج ، فدعته

لحضرتها ، وكانا في خلوة ، فاتهمز المناقق هذه الفرصة ، وأخذ يغازلها ويطرى جمالها ، ويظهر لها أنه متميم بها وأن لا أرب له في الزواج من ماريان إذا أنعمت عليه (أليس) بحبها ، وستكون في مأمن معه ، لأنه لن يفشى لها سرّاً ، وكلما ذكرته بأنه رجل دين وتقوى أخذ يبرهن لها على أن عشق الجليل ليس فيه مخالفة لأوامر الله والدين . وتصادف أن (داميس) بن أرجون كان ينصت لهذا الحديث وطرطوف لا يشعر به فهاج غضبه ، وأراد أن يؤدب هذا الدعي ، فمنعته زوجته أبيه خوفاً من الفضيحة ، ودخل أرغون في تلك اللحظة فقص عليه (داميس) خبر هذا المناقق الكذاب ، فلم يصدق من كلامه حرفاً ، وتظاهر طرطوف بمزيد من الورع والتسامح والغفران لهذا الذي يهتك عرضه ، فما كان من أرغون إلا أن طرد ابنه من البيت وحرم عليه دخوله بعد اليوم .

وأراد أن يرضى صديقه طرطوف ويمسح بكرمه ما عساه يكون علق بنفسه من أذى فكذب وثيقة يتنازل فيها عن كل أملاكه له ويحرم زوجته وأولاده ميراثه ، وعز على الأسرة ما أصابها من إهانة بطرده ، داميس ، وتبديده للإرث فأخذت توسع أرغون لوما وتأنيها وهو ساد في عمايته ، يعتقد أن صديقه فديس من أولياء الله ، وأنهم شياطين ، وأن ما فعله هو عين الصواب ، ولما ينست منه زوجته قالت له : سأريك رأى العين كيف ينتهك هذا المناقق عرضك ، ويتعدى على حرمك ويسبى إلى صداقتك له ، ويتنكر لنعمتك عليه ، وكيف يراودنى عن نفسى ، هذا الذى تريد أن نزوجه ابنتك ، وتتنازل له عن جميع ما تملك ، فلم يشأ أن يصدق كلمة مما قالت ، ولكنها حملته على أن يتوارى تحت المنضدة ، وينصت إلى كل ما يجرى بينها وبين طرطوف من حديث ، ويشهد لائمه وتهتكه ، واستدعت طرطوف ، وأخذت تستدرجه في الكلام حتى باح بحبه لها ، فقالت له : إنها كذلك تسميه ، فأبى أن يصدقها إلا إذا قدمت له برهاناً عملياً على ذلك ، وطلب منها أمراً منكراً فذكرته بواجب الصداقة لزوجها وما لهذه الصداقة من حرمة فأخذت يسبى هذا الزوج وتزنيه بالغباء واللاقن ، فلم يسمح زوجها إلا أن يظهر ويطلب منه أن يخرج

من بيته في غير فضيحة ولا ضوضاء ، ولكن المناقش أبي إلا أن يكون نذلا وقعا
فذكره بأن البيت بيته هو بمقتضى الوثيقة التي في يده . وأن عليه هو إذا شاء أن
يغادر وأسره المنزل ، فكاد أرغون أن يصعق لهذه الصفاقة والنذالة ثم تذكر أنه
كان قد استودعه صندوقا يحوى أوراقا خطيرة تخص صديقا عزيزا عليه كان الأمير
قد غضب عليه فنفاه فترك لديه هذه الأوراق فسلها لطرطوف لتكون في رعايته
حتى إذا سئل عنها فأنكر أنها تحت يده لم يكن كاذبا ، ورعا منه وتقى . وخشى أن
يستغل طرطوف خطورة هذه الأوراق ويشي به للأمير ، ولكن ماذا عساه أن
يفعل وقد ظهر له صديقه المزيف على حقيقته .

خرج طرطوف وأقام دعوى بإخلاء المنزل وطرده أرغون وأسره من منزله
رجاء مندوب القضاء للتنفيذ ومعه عشرة من الرجال الأشداء ، ولما طلب إليهم
أن يخلوا المنزل امتنعوا ، فهددهم باستعمال العنف ، وأرجأهم إلى الصباح ،
وأسقط في يد أرجون وكانت أمه لانزال سادرة في عمايتها لم تشأ أن تصدق شيئا
من اتهامهم به طرطوف حتى بعد أن أكد ذلك ولدها ، فلما شهدت مندوب القضاء ،
وسمعت الأمر بإخلاء المنزل زالت العشاوة عن بصيرتها وانهارت اعتقاداتها في
طوطوف وفي كل رجال الدين على السواء .

وبينما هم في تلك الحالة المحزنة دخل عليهم فالير حبيب ماريان يخبرهم أن ثمة
أمرا بالقبض على أرجون وزوجه في غيابة السجن جزاء خيائته لأمير البلاد بقسوته
على وثائق خاصة بعدد لسود للأمير سبق أن حكم عليه بالنفى ، وعرض فالير على
أرجون مالا يكفيه لأن يهرب إلى أى جهة يشاء حتى يتجلى تلك الغمة ، وأخذ
أرجون يفكر في أمره ويبدأ بيد أنه فوجيء بطرطوف بصحبة أحد رجال الشرطة
فاستقبله أرجون استقبالا غنيا أسفاته ونذاته واستغلال اسم الدين ، وخداع
الأبرياء ، وامتدانه لمعنى الصداقة وحرمانها ، وفكراته للجميل ، ولكن صفاقة
طرطوف أبت عليه إلا أن يجيب بأن إخلاصه للأمير ومحبه له فوق كل
صداقة واعتراف بالنعمة ، وأن من واجباته أن يدفع به إلى ظلمات السجن ، وأخذ
يحث الشرطى على تنفيذ الأمر الذى صدر له ، فما كان من الشرطى إلا أن أخذ

بتلايب طرطوف ووضح في يده الاغلال قاتلا له : إن الأمر الذي بين يدي يعني القبض عليك أنت ، لأن الأمير رجل عاقل حصيف وقد عز عليه أن قبول المعروف بالجحود ، والصداقة بالخداع ، والبراءة بالخبيث ، وقد عرف فيك بحرما خطيرا متواريا من وجه العدالة ، كما أني مكلف بتمزيق الوثيقة التي لديك ، والتي تنازل فيها أرجون عن أملاكه لك ، ثم إن الأمير قد عفا عن أرجون على الرغم من وجود تلك الأوراق التي تنتمي لعدو الأمير في حوزته وذلك لسابق بلائه في خدمته وإخلاصه للوطن ، فكانت مفاجأة سارة حقا انتهت بأن سيق طرطوف مثال التفاف والغدر إلى السجن ، وبزواج ماريان من حبيبها فالير الذي برهن إبان محنة والدها على سخاء وشهامة وشجاعة تستحق المثوبة .

وأنت ترى من هذا الموجز لتلك المسرحية أن مولير أخلص لتقاليد المدرسة الاتباعية في وحدة الزمان حيث لم يتجاوز زمن هذه المسرحية أربع وعشرين ساعة وفي وحدة المكان حيث جعل مسرح الحوادث كلها بيت أرجون لم يتعد إلى مكان آخر ، ووحدة العمل حيث جعل موضوع المسرحية دائرا حول إظهار نفاق طرطوف وسذاجة أرجون ، كما ترى في المسرحية فصولا طويلة من الحوار والجدل الممل في بعض الأحيان يبطئ بالحر كهي يجلب السأم شأن المسرحيات الاتباعية كلها ثم نرى فيها التعمق في تحليل جانب واحد أو بعض جوانب من شخصية بطله طرطوف حيث أظهره بمظهر المنافق المرائي ، وبمظهر للنذل الغادر المتنكر للجميل وبمظهر الشهواني الدنيء ، وصور أرجون في صورة المتدين الساذج الذي يسهل خداعه ، وكان عدد الشخصيات قليلا نوعا ما ، ومع هذا فإن مولير لم يجعل بطله أرستقراطيا بل اختاره من الطبقة الوسطى ، وبالغ في تجسيم عيوبه ، كما أنه اختار مشكلة اجتماعية جديدة بالعلاج ، ألا وهي مشكلة النفاق واستغلال اسم الدين والفضيلة ، وحل على المنافقين من رجال الدين حملة مرة . ونفس بعض مظاهر فلسفته في الحياة حيث قاوم زواج طرطوف من ماريان للفارق الكبير في السن ، وفي الظروف الاجتماعية والمالية ، وقد أنهى الملهاة بالوضع الطبيعي حيث تزوج فالير الشاب الثري من ماريان الشابة الجميلة الثرية . وقد استنكر مولير استخدام أرجون حق أبوته في قهر ماريان على الزواج من طرطوف .. وهكذا لو ربحنا

نحلل الرواية ونتمعق في درسها لظهرت لنا نموذجاً طيباً لأعلى ما وصل إليه موليير من فن ، ولوجدناها تعبر عن كثير من آرائه في الحياة وطريقته في معالجة الفساد .

ومن يقرأ مسرحية طرطوف في لغتها الأصلية ، ويقف على نصها كاملاً يدرك أن موليير قد بلغ فيها القمة ، وأنها تعد بحق مسرحية فريدة عالمية فلا بدّ إذا ترجمت لكل اللغات ، لأن النفاق والتستر وراء الدين موجودان في كل زمان ولدى كل أمة ، ولأن موليير بما أودع فيها من فن ، وساق من نكات ودعاية يستثيران الضحك والسخرية قد شارف الذروة .

وحسبنا من ملامحه السامية هذه الملهة فإن المقام لا يتسع لسواها ، ولكن ذلك لا يعفيانا من الإشادة بكاره البشر ، والنساء العالمات ، والتبيل البرجوازي والبخيل ومدرسة النساء وغيرها من الملامى الخالدة ، وقد أثر موليير في المسرح العربي تأثيراً كبيراً إذ كان النبع الذي اغترف منه رواد المسرح العربي أول الأمر في مصر والشام .

هذا ولموليير ملامه خفيفة فكهة ليس فيها هذا العمق في التحليل ، والجودة في الصنعة ، وإنما الغرض منها إثارة الضحك وهي من النوع الذي يسمى فن الأدب العربي ، Farce أى الملهة الفكهة أو الضاحكة (مهزلة) ومن هذا القبيل ملامه « الزواج بالإكراه ، le Mariage Force ، والطبيب رغم أنفه Medcia Malgre Lui وكان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه محبب إلى الجمهور ، وهو في حاجة إلى اكتساب رضاه والإقبال على مسرحه ، إذ كان مشغولاً عن أسر الممثلين والممثلات وعن نفسه وزوجه ، ثم إن هذا النوع لا يحتاج منه إلى كبير معاناة ، بل قد يؤلف (المهزلة) في خمسة أيام أحياناً ، وقد يأتي بها تشرأ ، حتى يسهل على الناس فهمها ، ويسهل عاينها تأليفها ، بينما نحتاج بعض الملامى السامية منه إلى سنتين أو أكثر لإداعها . ولا شك أنه في (مهزله) لا يتقيد كثيراً بالمذهب الاتباعي ، وإن ظل محافظاً على قانون الوحدات الثلاث .

ولنأخذ مثلاً « الطبيب رغم أنفه » وقد كتبها تشرأ في ثلاثة فصول ، ولم يقصد

بها نقداً اجتماعياً أو إصلاح مفسدة، وإنما قصد إلى إشباع رغبة الجمهور في الضحك .
وتتلخص هذه المملعة ، في أن الخطاب « سجاناريل » كان قضا في معاملته لزوجته
لايفتأ يسبها ويضربها ويحمل حياتها جحياً ، فعزمت على الانتقام منه بطريقة
عجيبة لاخطر إلا في بال فنان مثل مولير ، وذلك بأنها أوحى إلى خادى
« جيرونت » وهو رجل ثرى ساذج ، وكانا يبحثان عن طبيب لعلاج ابنة سيدهما
(لوسيد) بأن سجاناريل طبيب ماهر ، ولكنه يرضن بطبه وعلمه ومعرفته على
الأساس ، وأنه لايقبل على علاج مريض وبذل ماله من معرفة إلا إذا استعملت
معه القسوة بل الضرب ، وقد صدقها الخادمان فقبضا على الزوج الخطاب ، وقد
أنكر أنه طبيب أو أن له صلة بمهنة الطب ؛ ولكنهما لم يصدقا واضطرا إلى ضربه
بالعصا فلما آله الضرب اعترف على الرغم منه أنه طبيب . ثم ألبسها ثياب الطبيب
وقبعته ، وقاداه إلى سيدهما لعله يجد دواء لسيديهما التي تظاهرت فجأة بالبكم .
ولحسن نحله وجد السيد « جيرونت » وأهل بيته على مقدار غير يسير من السذاجة
وأنه يستطيع معهم أى يمثل دور الطبيب من غير أن يكتشف أمره ، فأخذ يعمل
بجد ونشاط وبكل ماأسعفه به جهله وتهمجه ، وتمكن من اكتساب ثقة المحيطين
به واحترامهم . وقد تبين له أن الفتاة لم تصب بالبكم حقيقة ، وإنما تظاهرت به
لأن أهلها أخوا أن يزوجوها بمن تحبه وهو شاب اسمه « لياندر » فجاء به
سجاناريل متكرراً فى زى صيدلى ليساعده فى تحضير الدواء ، والإسراع بشفاء
الغليظة ، فلما دخل غرفتها عرفتة لتوها ، وعاد إليها نطقها . وعمل سجاناريل على
مساعدة العاشقين ، وتمكينهما من الهرب ، وكاد عمله هذا يكلفه غالياً لولا أن
الشاب العاشق أسرع بالعودة ، إذ بلغه وهو فى طريق القرار أن عمه الثرى قد
توفى بدون وارت ، وترك له مالا وفيراً ، وأدرك أن القوم ان يتبادروا فى رفض
يده حين يعلمون بالثروة المفاجئة التى هبطت عليه ، وقد صح ظنه ، فقابلوه
بالترحاب وتزوج العاشقان .

وأنت تدرك ولا ريب أن الشاعر لا يهدى إلى مغزى خلقى خاص أو فكرة

معينة ، وإنما أراد أن يشيع المرح والسرور في نفوس جمهوره . ويشير الضحك
ولا شيء غير الضحك .

ويستطيع الناقد أن يسأل عشرات الأسئلة حول هذه « المهزلة » كيف
خطرت هذه الفكرة لامرأة الخطاب ؟ وكيف حملت الخادمين على تصديقها ؟
ومن أين جرى « بملايس الطبيب وقبعته » ، وكيف جاز الأمر على رب الأسره
وأفرادها وكيف لم يعرفوا حبيب ابنتهم حين نكر لهم وعرفه الفتاة ؟ إلى غير
ذلك من الأسئلة . لأن منطق الحوادث وواقعيتها كانا مفقودين تماماً . ومع كل
هذا فقد أغرق الجمهور في الضحك ، ولعل ضحكه كان لكل هذه الأسئلة . استمع
إلى ذلك الخطاب الذي لبس ثياب الطبيب يقول : « بيد أن هذه الأبخرة التي حدثتكم
عنها عندما مرت من الطرف الأيسر حيث الكبد إلى الطرف الأيمن حيث القلب
اتفق أن الرئة التي تسمى باللاتينية (أرمبان) ولها اتصال بالدماغ الذي يسمى
بالإغريقية (تاسموس) بوساطة الشريان الأجوف الذي ندعوه بالعبرية (كويل)
إن هذه الرئة صادفت الأبخرة المذكورة ... إلخ » ، هذا الخلط العجيب الذي يقف
أمامه والد الفتاة دهشاً معجباً وهو يظهراً علماً غزيراً . ويقول : لاأظن أن في
المستطاع مناقشة هذه الأمور على وجه أصليح ، ولم أتعجب إلا من شيء واحد
وهو مكان الكبد والقلب ، فيلوح لي أنك تضعهما في غير موضعهما ، لأننا
نعرف أن القلب في الجهة اليسرى ، والكبد في الجهة اليمنى . فيجيبه سجان ناريل : « نعم
لقد كان الأمر كذلك فيما مضى غير أننا بدلنا كل ذلك ، وقد صارت هذه الجملة
الآخيرة مثلاً حتى يومنا هذا .

وعلى الرغم من أن هذا النوع لا يسمو إلى ملاميه الكبيرة ، إلا أنه يحتاج
إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك ، وإرسال النكات والسعاية ، وعرض المفارقات
وحبك الموضوع ، وهذا لعمري فن له ميزاته ، وإن كان مولير لم يخلد إلا بلاميه
التفسيية السامية .

وإذا تتبعنا الملهة الفرنسية في القرن الثامن عشر نجدها ظلت في التصف

الأول من ذلك القرن تسير على طريقة مولير . ومن أشهر كتاب الملهي في تلك الحقبة « لي ساج » Sage في ملهاته « نيركارية Turcaret التي سخر فيها سخرية جميلة من طبقة محدثة من رجال المال والأعمال وعاداتهم وأخلاقهم ومواقع الضعف فيهم .

وقد انجذبت الملهاة نحو الحب ، واتخذته موضوعاً للتحليل ، وبيان ألوانه المختلفة ، وقد اشتهر بهذا اللون Marivaux مارينو وكان من أهم العاملين على تطور الملهاة الفرنسية ، وابتدأ ما يسمى « بالملهاة البائية » وهي تشبه شهاً كبيراً الملهاة العاطفية لدى الإنجليز في القرن الثامن عشر ، وكلتاها تعمل على إثارة عواطف الجمهور واستدراج العبرات حين تعرض حياة الناس الخاصة بما فيها من فضائل وما يعانون من آلام ، ولا نغني يائارة الضحك أنها تضع مأساة في إطار ملهاة ، ولما كان هذا النوع يخالف طبائع الأشياء كان من الطبيعي أن تظهر حركة تقارمها وكان قائد هذه الحركة الكاتب « بومارشيه » (١٧٣٢ — ١٧٩٩) وحاول أن يعيد للملهاة ضحكاتها الخالصة التي تنبعث من قلوب خلية مرحة كما كانت ، عند مولير ، وذلك بملهاتيه الساحرتين الرائعتين « حلاق إشبيلية » le Barhar de Siville و « زواج فيجارو » le Mariage de Figaro (وقد ذكرنا آنفاً) أن القرن الثامن عشر شهد في فرنسا ما سمي « بالمأساة البورجوازية » ، وأنها كانت « كالملهاة البائية » حركة مهددة لظهور المدرسة الإبداعية في فرنسا . فإذا خطت الملهاة البائية بين الأنواع وخرجت على وحدة النغم وقدمت مأساة في إطار ملهاة فإن المأساة البورجوازية قد خرجت على قواعد الاتباعية بأن جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التي ازداد تأثيرها ، ووضعت شخصيتها في هذا العصر ، ومأسيتها لا تقل روعة عن مأسى القدماء ، وإن تفصها الحماسة فقد عوضتها بقرىها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم .

ولا نريد أن نتبع الملهاة الفرنسية في مراحلها حتى عصرنا الحاضر ، وحسبنا أن نقول : إنها تأثرت بالحركات الأدبية التي ظهرت في فرنسا بعد ذلك ، تأثرت بالحركة الإبداعية على يد (هوجو) ، وتأثرت بالحركة الواقعية على يد (بلزاك) -

ولأن كان من آثار كتابة القصة على المسرحية ، وتأثرت بالحرارة الطبيعية على يد (زولا) واسكنها اليوم نجح نحو الواقعية مع وجود ملاءمة وآس إبداعه على النحو الذي ذكرناه في معالجتنا للبأساء .

أما في إنجلترا فأول ملهاة تستحق النظر هي « رالف رويستر دوستر » لمؤلفها نقولا يودل ١٥٠٥ - ١٥٥٦ وأهميتها في أنها أول ملهاة كتبت باللغة الإنجليزية طبقاً لأصول فنية ، وتدور حول « رالف » الفخور المدعى ، مع أنه قدم كثير الغفلة ، ونراه يخطب أرملة مخطوبة لغيره ولا يرى في ذلك غشاً أو بأناً . والملهاة الثانية هي « إميرة الجدة جيرتن » كتبها جون سنل ١٥٤٣ - ١٦٠٧ وخلاصتها أن هذه الجدة العجوز كانت تصيح سراويل خادماها فافتقدت الإميرة وراحت تبحث عنها ، وتصادف أن مر بدارها سائل مخبول فأبأها أن امرأة معينة سرقت إبرتها ، وهنا تنشأ معركة حامية يشترك فيها عدد كبير من أهل القرية ، وأخيراً وجدت الإميرة مفروزة في السراويل التي كانت يصلحها حيث نزلتها ، وظلت الملهاة الإنجليزية نكتب على النمط الذي لا يقصد سوى إثارة الضحك ، حتى أخرج (جورج بيل) ملهاته ، حكاية الزوجات العجائز ، فكانت أول ملهاة تتحول النقد والسخرية ، بعد أن كانت الملهاة لم تحتل مكانتها الممتازة في الأدب الإنجليزي وتخلد إلا على يد إمام أدباء إنجلترا والعالم ولیم شكسبير ١٥٦٤ - ١٦١١ . وقد أقضنا في ذكر مذهبه وفنه وسعة أفقه في معالجة مسرحياته .

وَجَرى بنا هنا أن نلخص بعض ملامحه كما لخصنا بعض مآسيه لنذكر شيئاً من خصائص هذه العبقرية ، وأولى هذه الملامح « جهد الحب ضائع » وهي ملهاة ضاحكة مليئة بالنكات والعبارات التي تفصح عن فؤاد خلى فرح ، وتتلخص في أن فرداند ملك نافار قد غزته موجة الزهد فأثر العزلة في مكان قصي يتجنب فيه الدنيا وضوضاءها ، ويبتعد عن جميع الناس إلا ثلاثة من الأصدقاء اصطفاهم دون سواهم ، وصم هؤلاء المتوحشون المعتزلون على أن يبتعدوا عن النساء والأتكون لمة صلة بينهم وبينهن ، ولكن خطتهم ما لبثت أن انهارت حين قدمت لهم أميرة

فرنسا ووصيفاتها الثلاث . فلم يكذب يراهن المعتزلون المتوحدون حتى ثارت غرائزهم واشتياقهم للنساء فوقعوا في شرك الحب صرعى . واجتهد كل منهم أن يخفى حبه عن أصحابه ، ولا يظهر بمظهر الضعف والوهن والحنث بالقسم ، وكابدوا في سبيل هذا التخفى جهداً شافاً ، ثم رأوا أن سلوكهم هذا غير طبعي وكشف كل منهم خبيثة نفسه لأصحابه ، فعدلوا عن سلوكهم الشاذ وقرروا أن يكونوا تلبية للبشر ، بيد أن سوء الطالع شاء أن تسمع الأميرة بموت والدها وعادت مع وصيفاتها قبل أن يصارحن المحبون بما يعتلج في صدورهم ، ورغبتهم في الزواج .

وأنت ترى أن هذه الملهاة حملة على التكلف والتصنع في كل أوضاعه ، إذ أنها تسخر من يتكلف في اختيار ألفاظه وطريقة تعبيره وتسخر من مدرس وقسيس يتحذلقان بإدخال عبارات لائنية ونظريات عليية .

ولشكسبير ملاح كثيرة منها ملهاة الأخطاء ، و د حلم ليلة في منتصف الصيف ، و سيدان من فيرونا ، و د ترويض الفرة ، و د تاجر البندقية ، و د جفجفة ولا طحن ، و د كاتيهواه ، و د الليلة الثانية عشرة ، و د خير كل ما ينتهي بخير ، و د كيل بكيل ، و د بروكليس أمير صود ، و د قصة الشتاء .

والمقام يضيق عن تلخيص هذه الملهاة مع أن كلا منها مثل في الروعة والتحليل ودراسة عميقة لطبائع البشر ولكن لا بأس من أن نسوق هنا موجزاً لبعض الملهاة المشهورة .

فلهاة ترويض الفرة تتلخص في أنه كان لأحد أثرياء مدينة بادوا ، بثنان كبراهما تدعى كاترين ، وصغراهما تدعى بيانكا ، واشتهرت كاترين بجموحها وسلطة لسانها وشراسمتها حتى بات مستحيلاً أن يجرؤ أحد على التقدم لخطبتها وآثر الرجال عليها أخوها الصغرى ، بيد أن الوالد صمم على ألا يزوج الصغرى إلا إذا تزوجت كاترين واتفق أن جاء إلى بادوا ، وجعل ثرى يدعى د بترشيو ، ليبحث عن زوجة غنية من أسرة عريقة ، ثم سمع بأمر كاترين فعزم على أن يتقدم

لطلبت يدها على الرغم مما عرفه عنها ؛ لأنه آتس في نفسه القدرة على ترويضها حتى يجعل منها زوجة طيبة ، ولما التقى بالفتاة بمنزل والدها راحت تظهر له من الشراسة والغلظة والمشاكسة ما ينفر أحلم الرجال وأوسعهم صدراً ، ولكنه ظل يحاسنها ويتودد إليها حتى رضيت به زوجها ، وانفقاً على موعد الزواج . وفي الميعاد المضروب لحفل الزواج اجتمع المدعوون ، وطال انتظارهم لبرشيو ، وخرج موقف دكاترين ، بين أهلها وصواحبها فأخذت تبكي لترح كبرياتها ، وأخيراً جاء الزوج في هيئة زرية تشيخ الضحك ، وعينها حائل الناس أن يحملوه على أن يغير ملابسه فكان ذلك إذلالاً جديداً لكاترين . وقال حين خوطب في هذا : « إن كاترين ستتزوج مئة لا من ملابسه ، وفي الكنيسة كان شاذ السلوك كثير الصخب لم يزع حزمة لمكان العبادة ولا القسيس ، ولا لتلك الساعة الحاسمة في تاريخ حياته ، وضربت القسيس وأسقط الإنجيل من يده فارتفعت كاترين على الرغم من جراتها وسلاطة لسانها .

وكان والد الفتاة قد أعد حفلاً ضخماً في داره لهذه المناسبة . فلما عادوا من الكنيسة أعلن د برشيو ، أنه لن يحضر هذا الحفل ، وأنه قرّر أن يسافر من قوه هو وزوجته إلى بلده وأهله ، ولم يستطع أحد أن يثنيه عن رأيه ، فكان هذا إذلالاً جديداً لكاترين وكان يحتاج بقوله : « إن من حق الزوج أن يتصرف في زوجته كما يشاء ، وخرج بها وأركبها جواداً ضئيلاً هزئلاً وسار بها نحو بلدة في طريق وأعر المسالك ضعب المرتقى ، ووصل في النهاية إلى بيته بعد رحلة مؤلمة لم تسمع كاترين خلالها إلا السباب واللعنات نصّب على رأس الخادم والجواد الهزيل ، ولما دخلت كاترين داره رحب بها ، ولكنه اعتزم ألا يسمح لها في تلك الليلة بشيء من الطعام أو الراحة ، فلما جلسا إلى المائدة ادعى أن الطعام سيء الظهي وقذف بالطعام أرضاً وقال أنه يفعل ذلك حياءً في دكاترين ، واعتزازاً لها ، وما زال يعاملها على هذا النحو ، حتى اضطرت وهي ذات الكبرياء والأففة والجوح أن تتوسل إلى الخدم أن يأتوها بشيء من الطعام خفية ، ولكنهم امتنعوا خوفاً من سيدهم .

ثم اعزم الزوج أن يستصحب زوجته في زيارة لآبيها ، وفرحت كاترين لهذه اريارة فرحاً شديداً ، ثم أمر أن تسرج الخيل ، وأكد أنه لا بد من الوصول إلى د بادوا ، بلد آبيها قبل موعد الغداء لأن الساعة — كما ادعى — كانت الساعة صباحاً ، ولم تكن الساعة كذلك ، بل كان الوقت ظهراً ، وأدركت كاترين استحالة الوصول قبل موعد الغداء ، فقال الزوج العنيد إنه لن يبرح مكانه إلا إذا وافقت على أن الساعة هي الساعة لا الثانية بعد الظهر فلم يسعها إلا الموافقة . وقد حدث أنهما اختلفا وهما في الطريق على الشمس أهى الشمس حقاً أم القمر ؟ وتظاهر بإلغاء الرحلة إذا لم توافق على أن الذى ينير الدنيا ظهراً هو القمر لا الشمس فقالت : ليكن هذا هو القمر أو الشمس أو ما تريد أن يكون ، وإذا شئت أن تسميه شعة ، فإني أقسم لك أنه سيكون كذلك بالنسبة لى ، وبهذا وأمثاله استطاع الزوج أن يذل كبرياءها ويروضها على طاعته وعدم مراجعته في أمر من الأمور حتى صارت مثلاً رائعا للزوجة المطيعة حسده عليها بقية الأزواج .

ونرى من هذه المسرحية أن شكسبير لم يتقيد بوحدة الزمان فحوادث الملهة تقع في أكثر من أربع وعشرين ساعة ، بل تقع في أيام ، ولم يتقيد بوحدة المكان فحوادثها تقع في منزل والد كاترين ببادوا وفي الكنيسة وفي الطريق إلى بلدة برثشو وفي بيته ، وليس لوحدة العمل قيمة لديه . وإنما المهم هو وحدة الاهتمام والقبض على الخيوط التي تحرك أشواق الجمهور ، وإذا كانت ملهة « ترويض الثمرة » تحتوى عقدة واحدة وقصة واحدة فغيرها من ملاحيه يتضمن أكثر من عقدة وأكثر من قصة ، ويقال إن في (ترويض الثمرة) عقدة أخرى لم نذكرها وهي حب ييانكا سرا مع شاب ثرى ، ولكن معظم نقاد شكسبير يجمعون على أن قصة ييانكا دخيلة على الملهة الأساسية ، وإنه ليس لها إلا عقدة واحدة .

ونرى كذلك أن الشخصيات التي تظهر على المسرح كثيرة العدد ، وأنه

لا بأس من استعمال القوة والضرب كضرب بترشيو القسيس في الكنيسة ،
والتلفظ بالكلمات الخشنة والسباب ، وعلى العكس من كل ذلك كانت المدرسة
الفرنسية الإبتاعية .

على أن ملاهى شكسبير لم تكن كلها فكهة مثيرة للضحك فثمة ملاه قائمة
دبجها يراح الشاعر ونفسه حزينة ونظرتة إلى العالم سوداء متشائمة .. انظر ملهاة
« كيل بكيل » تجده يسى الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يأس من الفضيلة :
وذلك أنه كان يحكم (فينا) أمير متسامح حلیم ، وقد بلغ من تسامحه أنه أباح
لرعاياه مخالفة القانون دون خشية من عقاب ، وكان ثمة قانون يوجب حكم الإعدام
على كل من يعيش مع امرأة غير زوجته ، وقد أهمل هذا القانون كما أهمل غيره ،
فتجرات الفتيات والرجال والشباب . وكثرت حوادث الزنى حتى ضج الآباء
والأزواج بالشكوى . ولما كان طبع الأمير لا يساعده على استخدام الشدة
وأخذ الناس بالقانون ، فقد رأى أن يلتازل عن العرش مؤقتا لرجل اشتهر بالقوى
والصلاح حتى يتمكن من تطبيق هذا القانون في غيبته، وقد وقع اختياره واختيار
أهل فينا على السيد (أنجلو) التقى الورع ، ولكن الأمير لم يغادر فينا بل مكث
بها يرقب الحوادث عن كتب ، ويشاهد كيف يسير (أنجلو) بسفينة الحكم في
هذا اغمع المستهتر متخفيا في زى راهب .

وحدث أن الشاب « كلوديو » أغرى فتاة فقيرة عليه وزج في السجن
تمهيدا لموته ، وكان له أخت طاهرة جميلة تدعى « إزابيل » فدعاها إليه ، وطلب
منها أن تذهب إلى السيد (أنجلو) وتشفع له لعله يقبل شفاعتها فتنتقذه من الموت
وذهبت « إزابيل » إلى (أنجلو) وجشت على ركبتها وسفحت دموعها تحت
قدميه وأخذت تستحلفه بكل ما أوتيت من حجة وقوة وبما قالت له : « ارجع
إلى قلبك وسله هل طاف به ما يشبه الذنب الذى ارتكبه أخى فإذا أقر لك
بأنه ارتكب هذا الذنب الذى هو من طبيعة البشر فلا تدع لهذا القلب مجالا
للتفكير في موت أخى » ، وكان لهذه العبارة وقع شديد في نفس (أنجلو) لأن

جمال إيزابل قد أثار في نفسه عاطفة أئيمة ، فاستبسلها يوماً فلما عادت إليه قائلها : « إذا أسلمت شرفك لى عفوت عن أخيك ، فخرجت من لدنه جزي كاسفة البال وذهبت إلى أخيها فى السجن وقالت له : « يا أخى وطن نفسك الموت عدأ ، فإن هذا الذى يزعم الناس أنه قديس صالح قد جعل شرطاً للدخول عنك تسليم نفسه له ، مع أنه لو طلب حياتى لفديتك بها ، ولكن الشرف عفاستعد للموت ، . . فقال لها كلوديو : ولكن الموت رهيب يا أختاه ، فأجابها بأن حياة العار كريمة لإتطاق . وتمسكت كلوديو الأثرة وحب الحياة فصاح : « يا أختى العزيزة ! دعينى أعيش إن الله يعفو عن مثل هذا الذنب الذى تركينى مكرهة لتتقضى حياة أخ لك ، بل إن ذنبك ليصبح فضيلة . »

وكان الأمير يتسمع إلى هذا الحديث وهو متخف فى زى راهب ، فدس عليها ، وأشار على الفتاة الطاهرة أن تتظاهر بالرضا لما طلبه (أنجلو) وتوعده - المجيء له ليلاً حتى إذا ما جن الليل بعث له زوجته (ماريانا) متخفية فى ثياب إيزابل - وكانت ماريانا زوجة أنجلو إلا أنه لم يبين بها لأن السفينة التى كانت تقل مالها وثروتها غاصت فى اليم وصارت فقيرة فقررها . وهكذا أخذ الأحم المتخفى يدير الخطط ليكشف للناس (أنجلو) على حقيقته فاخلى (أنجلو) بزوجه وهو يحسبها إيزابل ، وفى تلك الحال أظهر الأمير نفسه فبكاد (أنجلو) يصعد لهُول الفضيحة واضطر أن يتزوج ماريانا ، وعفا الأمير عن كلوديو وزوجه - حبيبته التى أغراها ، وتزوج هو من الفتاة الطاهرة إيزابل .

إن شكسبير فى هذه الملهاة يعالج موضوعاً خطيراً وهو الغريزة الجنسية ويؤيد أن يبين أنها فوق القوانين ، وأن الناس على الرغم من علمهم بالعقوبة الصار قانهم لا يستطيعون ردع نفوسهم . وانظر إليه كيف جعل (أنجلو) ابنه الورع يضحف وينهار أيام الحال الحزين ، مع أن الشيايب أمثال (كلوديو لايفيريم هذا النوع من النساء . وانظر فلسفية (كلوديو) ونظرته للفضيلة - توضع فى ميزان مع الحياقم ، إنه يرى الحياة أغلى وأقرب ، ولكن إيزابل تتبسم به بالعفة وتطلب من أخيها أن يوطن نفسه على الموت . إن شكسبير يأتينا هـ

بملهاة معقدة فيها شخصيات متباينة ويعالج موضوعاته خطره وأثره في المجتمع لأنه يتعلق بأغريزة الجنسية أقوى الترائز وأشدّها سيطرة على الناس وكأن الفلسفة التي نكمن وراء مسرحيته هي : « كيف يمكن أن تتحقق العدالة وينفذ القانون في عالم الحيوان » . إنه يطلّعنا على أكثر من جانب في شخصية (ألو) فهو مناخق ، وعفته مبنية على غير أساس ، وهو شره محب للبال ، ومن الهب أنه اختلى بالمرأة التي رفض أن يأويها في بيته كزوجة بعد أن فقدت مالها . وهو سفاوح لأنه لا يستطيع أن يعفو عن كلوديز ولو سلمته أخته شرفها .

وفي الخلق أن شكسبير في جميع مسرحياته ينظر إلى الحياة نظرة شاملة . فتمدد شخصياتها وتنوّد صفاتهم وطباعهم ، ويعطيك عنهم صورة زاهية لأنه لم يكن يتقيد بقيود بل كان يطلق لسبقريته العنان تبدع ما شاء لها الإبداع ، وليس كشعراء المدرسة الاتباعية يسرون على خطوط معلومة ، وفي طريق مرسومة لا يبتغون عنها حولا . إن عالم شكسبير هو الدنيا بأسرها ، والمسرحية الواحدة تعالج ألواناً مختلفة من الطباح أو المشكلات . بل إن خياله قد يمتد إلى عالم الجن والاشباح ، ويبلغ في فنه درجة يجعلك لا تشك في وجود مثل هذا العالم ، وهالك ملخصاً للملهاة (حلم ليلة في منتصف الصيف) ، وفيها يتدخل الجن في شؤون البشر ويوجهون حياتهم ، وعالم الجن عالم غير منظور ولكن جميع الأنهم ولا سيما في المصور القديمة كانت تؤمن به . وكانت المقاطعة التي ولد بها شكسبير غنية بالغابات الكثيفة ، وطالما سمع بوجود الجن والساحرات والاشباح تجرى في أرجائها ، وعلى الرغم من أنه استعان بعالم الجن في هذه المسرحية وغيرها فإنك ستشعر أن تصرفات الجن لا تكاد تختلف عن تصرفات الاناسى ، وأنه يرمز بالجن إلى أنواع من البشر ، وأن وراء هذه الشخصيات مغزى عظيما وتتلخص المسرحية في أن (إيجيوس) أحد سراق أثينا قد أمر ابنته (هرميا) أن تزوج من (ديمتريوس) النبيل الثرى ولكنها رفضت لأن قلبها كان قد علق شاباً آخر هو (ليسندر) فشكاها أبوها إلى الحكام وطلب منه أن ينفذ فيها القانون الاثيني الذي يقضى بإعدامها لأنها خالفت أمر والدها في شأن زواجها وأخذت (هرميا) تدافع عن نفسها بأن ديمتريوس

يحب فتاة أخرى هي (هلنا) وأنها تبادله حباً بحب، بيد أن الحاكم لم يستمع لدفاعها وأمرها أربعة أيام تراجع فيها نفسها ، فإن أطاعت أمر والدها فيها وإلا حق عليها الموت، فاتفقت مع حبيبها (ليستدر) على الهرب من أثينا ، وعلى أن يتلاقيا في غابة على بضعة أميال من المدينة . وكانت هذه الغابة مأوى لطائفة من الجن عليهم ملك يدعى (أوبرن) وملكة تدعى (تيتانيا) وكان ملك الجن وملكته على خلاف شديد ، وأراد الملك في هذه الليلة أن يقتحم من زوجته (تيتانيا) ، ثم شامت المصادقة أيضاً أن يجيء إلى الغابة (ديمتريوس) وحبيبته (هلنا) . ودعا ملك الجن كبير أصفياه (بك) وهو عفريت مكر خبيث وطلب منه الملك أن يحضر له (زهرة الحب الكسل) وهي زهرة صغيرة أرجوانية اللون إذا عصر ماؤها على جفون النائمين هاموا بحب أول شيء تقع عليه أعينهم بعد أن يستيقظوا وأعلمه أنه سيحضر شيئاً من مائها على جفون (تيتانيا) حتى تهيم بحب أول شيء تنظر إليه بعد أن تستيقظ ولو كان قرداً أو دُباً . واقد سر (بك) من هذا العبث كل السرور لأنه يلائم طبعه وذهب من توه ليحضر الزهرة وبينما كان (أوبرن) ينتظره سمع شجاراً بين (ديمتريوس وهلنا) علم منه أن ديمتريوس قد أعرض عن حبيبته فأشفق عليها وأوصى (بك) حين عاد ومعه الزهرة أن يضع شيئاً من عصيرها على جفون هذا الحبيب الجاني وهو نائم لعله حين يرى حبيبته بعد أن يستيقظ فيشتهل فؤاده حباً . أما (أوبرن) فقد تناول من هذا العصير قليلاً وقرص بملكته (تيتانيا) حتى غلبها النعاس فألقى على جفنيها بضع قطرات منه .

ذهب (بك) يبحث عن هذا الشاب الأثيني الذي أنبأه الملك بأمره ولكنه لسوء الحظ صادف (ليستدر وهرميا) نائمين فظنهما (ديمتريوس وهلنا) فسح جفني ليستدر بعصير الحب : ولما استيقظ ليستدر كانت (هلنا) على مقربة منه هائمة على وجهها تبحث عن حبيبها الغادر ، فما أن رآها ليستدر حتى هام بها حباً واهمى من قلبه كل أثر لحب (هرميا) . ولما أن علم (أوبرن) بالخطأ الذي وقع فيه (بك) أسرع يبحث بنفسه عن (ديمتريوس) حتى وجده نائماً فعصر على جفنيه

يضع قطرات من الزهرة الأرجوانية فلما صحا وجد (هلنا) على مقربة منه فتدله في حبها . وبذلك صارت (هلنا) محبوبة من الشابين معاً . و (هرميا) في حيرة لا تدرى لهذا التحول سبباً . أما (تيتانيا) فإنها حين استيقظت وقع نظرها على مهرج مغفل هو بوتوم فشغفت به حباً . وكان (أوبرن) قد ألبسه رأس خمار وجاء به على مقربة من مخدع زوجته حتى يكون أول من تراه حين تستيقظ فتصير أضحوكة وسخرية حين تقع في غرامه . وقد تحقق للملك ما أراد وانتقم من زوجته شر انتقام .

ولكن ما لبثت الرقي أن أزيلت وذهب تأثيرها وعادت القلوب إلى حبها القديم فديم تريوس يعشق هلنا وليستدر هائم بهرميا ، وأوبرن على صفاء مع تيتانيا .

إذا كان شكسبير قد استخدم الجن والأشباح فإنه كما قلنا يرمز بها إلى قوى بشرية ، والفنون كلها كما يقول الدكتور جونسون رمزية ، ولم يكن شكسبير يستطيع أن يكون واقعياً لأنه لا يبدع إلا إذا أطلق خياله على سجيته وعلى الرغم من أن ملهاة حلم ليلة في منتصف الصيف قد وقعت في الغابة فإنها كما يقول (جونسون) أقرب إلى الطبيعة من غيرها ، ولا أريد هنا أن أترك لقلبي العنان في وصف موهبة شكسبير ودراسة ملاهيه .

ولقد شاع بانجلترا في القرن السابع عشر حد شكسبير إبير (رجوع الملكية) نوع من الملاهى عرف بملاهى العادات، وذلك أن الذين كانوا يفشون المسرح في هذه الحقبة هم الطبقة العليا من الشعب والملك وحاشيته ، وكان لهذه الطبقة عاداتها وتقاليدها ونظمها الاجتماعية في الحياة فإذا شد إنسان في تصرفاته وسلوكه كان مشاراً للضحك ، وكانت معظم الملاهى تمثل سلوك الطبقة الوسطى أو الدنيا من الشعب ، وبالموازنة بينها وبين سلوك الطبقة العليا تبدو مضحكة وشيرة السخرية ولا شك أن مثل هذا النوع لا يكتب له الخلود ، لأن العادات تتغير من جيل لجيل ومن طبقة لطبقة ، وتختلف باختلاف الأمم، ثم لا بد لمن يحضر مثل هذه الملاهى

ويريد المشاركة في الضحك أن يكون ملأً بسلوك الطبقة الراقية التي تسخر من التصرفات الشاذة التي تمثل على المسرح .

لم تكن ملهاة العادات تسخر من الشخص شيء طبعى فيه ، ولكن من تصرفه ومن الطريقة التي يعبر بها عن شخصيته ، وكانت هذه الطريقة يبالغ فيها على المسرح حتى تضحك ، ولذلك لم يكن يرضاها الناس في حياتهم المألوفة . كانت تمثل طريقة معاملة الزوجة لزوجها ، وطريقة المغالاة والمرأة القروية والتاجر الساذج إلى غير ذلك . وأظهر مؤلف لهذا النوع هو كونيغريف (١٦٧٠ - ١٧٢٩) وقد كتب وهو في الخامسة والعشرين من عمره ملهاة (العزب العجوز) ثم أعقبها بملهاة (الحب للحب) وتوج ملاحيه بمسرحية (طريق العالم) .

وتتلخص ملهاة (الحب للحب) التي مثلت في أثناء الحرب العالمية الأخيرة مراراً في أن السيد سامسون وعد أن يسدد ديون والده الأكبر (فالنتين) إذا رضى أن يرث أخوه الأصغر (بن) - وكان في البحرية - بدلاً منه . ولكن (بن) نفسه رفض هذا العرض ، وعلى ذلك فكر السيد سامسون في أن يتزوج ووقع نظره على (أنجليكا) التي كانت مقيمة بابه (فالنتين) ولكنها لم تبح بحبها له وقد رضيت بأن تسير السيد سامسون في عواطفه ، ولكنها سارت بعيداً ، وبذلك تخلص فالنتين من مشروعات والده . و (طريق العالم) تدور حول حب (ميرويل) للإيسة (ميلامنت) بنت أخي (لادي وشفوريت) . وإذا تزوجت ميلامنت من غير رضا عمها تفقد نصف ثروتها .

كان كتاب ملهاة السلوك أو العادات يتأثرون خطأ (مولير) ، ولكنهم أخفقوا في محاكاته ، إذ لم يكن لهم ذوقه المرفه ، ولا قلبه البارع ولا فنه العظيم .

ثم جاء القرن الثامن عشر وهو قرن فقير في الأدب وأخذت الطبقة الوسطى من الشعب تزداد نفوذاً ، ونفرت من هذا اللون من الملاحى الذي كان يصورها

في صبورة لا ترضاهما ، والذي كان محبباً للطبقة العليا من الشعب . وكان رد الفعل هو كتابة مسرحيات تصور حياة هذه الطبقة الوسطى وتعالج مشكلاتها فنشأت الملهاة العاطفية ، ومثل هذه الملهاه لا ترى إلى مجرد المزج والاضحاك ، وإنما تبغى التقويم الخلقى وإصلاح السلوك المموج ، ومعالجة مشكلات الأسرة . وتبشيع المساوىء . حتى ينفر النظارة من كل منظر أو حديث فيه خروج عن حدود العفة اللفظية والاحتشام في السلوك ، وهذا النوع من الملهاه يستدر الدموع أكثر مما يثير الضحك

والعاطفة قد تكون كاذبة وقد تكون صادقة ، وإذا تمثلت العاطفة في صورة ضعف دلت على شفقة ولين لا يليقان بالرجال ، ودلت على خور في الإرادة وأحياناً على نفاق ، ولكن العاطفة قد تعنى شيئاً غير هذا كما ترى عند (ستيل) الذي كان يكره المبارزة ، والذي كان يؤمن بإيماناً قوياً بقيمة الإخلاص في المحبة الزوجية .

ولللهاه العاطفية أثرها السيء كما لها أثرها الحسن ، فن آثارها السيئة أنها تقتل كل فرصة ممكنة للضحك الطليق ، ومن حسناتها عنايتها بمشكلات المجتمع ومحاولتها أن تجعل المسرح معبراً عن حلول لهذه المشكلات التي كانت تواجه الناس ، وقد جعلت من الأسرة والمنزل موضوعاً ومكاناً للملهاة على الرغم من أن ذلك يضيق الأفق أمام الكاتب وأمام الخيال .

عاجلت المسرحية العاطفية كل المشكلات التي يعانيها المجتمع : الحب الكاذب ، النفاق ، الميسر ، الزوج المهمل لأسرته ، سيطرة الزوجة على زوجها ، الزوجة المستهترة ، الشبان الذين يتزوجون على غير رغبة آبائهم ، وقد استخدم (ستيل) هذا الموضوع القديم ليستنكر تحكم الآباء في أبنائهم والزواج بالإكراه ، وعلى الرغم من أن الملهاة العاطفية نشأت في إنجلترا واستعارتها فرنسا إلا أنها تطورت على يد الفرنسيين الذين كانوا يؤمنون بأن النفس الإنسانية خيرة بطبعها ، وبأن العواطف الساذجة تمثل الفضيلة أدوم نضال ، وصار هذا النوع من الملهاه في فرنسا باكياً محزوناً ، وقد أغرم به الإنجليز وأقبلوا عليه ، وكان من المنتظر

أن تقوى الملهمة الانجليزية بعد هذا المزج ، ولكن الكتاب في محاولتهم إثارة العواطف واستدراار الدموع بالغوا في تصوير المواقف والشخصيات وبعثوا بعداً شديداً عن الواقعية ، وتسكفوا تسكفاً كبيراً بما دعا أديباً مثل (جولد سميث) أن يخرج على هذا النوع من الملهة ويعود إلى إثارة الضحك في النظارة فكتب ملهاته « الرجل الطيب بفطرته » ، ولكنها أخفقت ، لأن الجمهور كان راعياً في الملهة العاطفية الحزينة ؛ ثم أعقبها بملهة أخرى (نمسينت فتمكنت) وقد استطاع أن يرغم الجمهور على الاستمتاع بها لما أوتيته من البراعة في الحوار والحبكة وخلق جو رومانتيكي يذكر بجو ملهة شكسبير ، لقد مزج فيها الذكاء بالعاطفة ولون بهما شخصياته وكلماته

وجاء على أثره « شريدان » وكتب عدة ملاء بارعة سيطرت على المسرح في زمنه : منها : (المتنافسون) و (مدرسة الفضايح) و (الناقد) . وقد أوتي شريدان مقدرة فائقة في تأليف المسرحية ، ولاقت ملاءه نجاحاً عظيماً ، وعلى الرغم من كل ذلك فالقرن الثامن عشر كان قرناً فقيراً في الأدب فضلاً عن أن قليلاً من الملهة الانجليزية تستطيع أن تعيش أكثر من زمنها إذا استثنينا بعض ملاءه شكسبير وبرناردشو .

أما النصف الأول من القرن التاسع عشر فكان عصراً زاهراً بالشعر وبالقصّة ولم يهتم الأدباء فيه بالمسرح قليلاً أو كثيراً . كان عصر الإبداعية في أوجها ، وظهر فيه أمثال وردسورث وكيوليرج وكيثس وشيلي وبيرون ، وهؤلاء كانوا انطوائيين يؤثرون العزلة والتفكير في أنفسهم وعواطفهم الخاصة ، ومع هذا فقد حاول كل من شيلي وبيرون كتابة المسرحية ولكنهما أخفقا ، لأن الجمهور لم يقدر مزايا المسرحية الإبداعية ، وأقبل كل الإقبال على ما جلبته الحركة الإبداعية نفسها من القصص الجرمانية الخافلة بالمرعجات .

ولكن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان مولد ذوق جديد في الفن المسرحي ، وقد كان لظهور مسرحيات (إيسن النرويجي) أثر كبير على أدباء

الجلتراكا ذكرنا من قبل عند كلامنا على المدرسة الواقعية ، كما كان لاهتمام الملكة
فكتوريا بالمرح وفرض نصيب من الربح للتأف المسرحى حافز عظيم للإقبال
على الكتابة المسرحية . أضف إلى هذا أن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية كان
شديداً ، وقد وجد الأدباء فى المسرح خير معاون لهم على معالجة هذه المسائل
واقترح أوجه الإصلاح ، وأول هذه الملامى التى تصد بها الإصلاح هى ملهه
(روبرتسون) الطبقات ، وتتلخص الملهاة فى أن (جورج دى الروى)
تجل المريكز (دى سانت مور) أحمب راقصة تدعى (إشر إكس) ثم تزوجها
على الرغم من معارضة أهله ومعارضة صديقه كاتين (هاوترى) الذى كان معجباً
بليدى (فلورنس كليرى) ويحاول اجتذابها إليه ورضاها عن حبه ، وبعد أن
تزوج دى الروى من إشر إكس بقليل استدعى إلى الهند لينضم إلى فرقته فى
إخماد ثورة قام بها الهنود ، ثم أشيع أنه وقع أسيراً فى يد الهنود ، وأنه قتل
واضطرت (إشر) إلى العودة لبيت والدها . ثم وضعت صيياً وحاولت أن
تنشئه تنشئة طيبة على الرغم من أن البيئته التى تعيش فيها لم تكن صالحة ، لأن
أباها (إكس) كان مدمناً على الخمر لا يرى إلا سكران ، وكانت تعيش معها فى
المنزل شقيقتها (بولى) وهى فتاة لعوب مخطوبة لعامل من العمال يدعى سام
جبر دج يحترف السباكة ، ولم يكن مرتاحاً لما يظهره السكاكين (هاوترى) من
علو وكبرياء .

وقد فكرت (إشر) فى أن تعود للرقص كى تجنى شيئاً من المال يساعدها
على تربية ابنها ، ولكن جدته المريكزة قد زارتها قبل أن تنفذ ما اعترمته
وحاولت أن تأخذ الصبي لينشأ فى كتفها وفى جو يليق بمكانة أبيه الاجتماعية ،
بيد أن إشر رفضت ذلك رفضاً باتاً ، ثم زارها السكاكين (هاوترى) بعد ذلك ورأى
عربة المريكزة عائدة من بيت إشر وحاول أن يستطلع ماجرى بينهما ، وبينما هو
فى حديث مع بولى وخطيبها سام يعود (جورج دى الروى) فجأة ويدخل حاملاً
وعاء اللبن ، وتظن بولى وسام أنه شبح ويختفيان تحت المنضدة . ثم تدبى الحقيقة
من أنه لم يمت وأنه عاد توأ من الهند ، ويلج فى رغبة زوجته ، ولكنهم يخبرونه
بأنها مريضة على إثر المناقشة الحادة بينها وبين أمه ، ويخبرونه كذلك بأنه صار

أباً، ويحاولون إخبار (إيشر) بعودة زوجها من غير أن يفزعوها ثم يلتئم شمل جورج دي ألروي وزوجته .

وتبتدى المسرحية منذ دخول (جورج) بوعاء اللبن .

وعلى الرغم من أن هذه الملهاة ليست من المسرحيات العظيمة ، ولكنها تعد تطوراً محسوساً في تاريخ المسرحية ، لقد حاول (روبرتسون) أن يعقد موازنات بين الطبقة العاملة وبين الطبقة الراقية في تصرفاتهم ، وفي آداب المائدة وفي لغة الحديث وما يرتكبه هؤلاء من الأخطاء ، وبين السذاجة والقفطنة ، والطبيعة والتسكف ، وبين العواطف القفطرية والعواطف المهدبة ، وأثر البيئة الفاسدة في الذشأة ، ولقد وضعت هذه الملهاة المسرحية في طريق النقد الاجتماعي واستمرت في طريقها هذا منذ ذلك الوقت حتى اليوم . أضف إلى ذلك أن (روبرتسون) حاول جهده أن يكون واقعياً في الحوار ، فأطلق كل شخص باللغة التي يتكلم بها في الحياة ، ولعل هذا من صميم المسرحية لأنها تعنى بإظهار الفروق بين الطبقات ، ولغة الحديث من أهم ما يميز طبقة عن طبقة في إنجلترا حتى يومنا هذا ، وقد اتجهت المسرحية منذ ذلك الوقت إلى المذهب الواقعي ، ومن هنا تظهر لنا ملهات (الطبقات) فهي تازينخ الهراما والمسرحية .

ومن الكتاب الذين دفعوا بالمسرحية الإنجليزية إلى الواقعية دفعة قوية بعد روبرتسون الأديب المشهور (جون جونزورثي) وقد لا يجد الباحث في مسرحياته إلا حوادث معدودة مثيرة ، ويعرض علينا شخصيات مألوفة تراها كل يوم في الطريق وفي المنزل وفي المصنع والمتجر ، ويتكلمون كما ينتظر الإنسان أن يتكلموا في واقع الحياة ، وقد اختارهم عادة من بين أفراد الطبقة الوسطى من الشعب الإنجليزي ، ولكنه في اختياره للحوادث والشخصيات قد أظهر براعة فائقة في دقة الاختيار حتى يبدو لنا ما في الحياة من عبث وتناقض وقسوة واضحاً ظاهراً بقوة تجعله في غالب الأحيان مفرعاً .

ومن الذين كان لهم أثر قوي في تاريخ المسرحية لا في إنجلترا وحدها وإنما في الأدب الغربي بعامته (نبرو) ويرجع هذا الأثر إلى مقدرته على معالجة مشكلات

الحياة ، تلك المشكلات التي يعاني منها المجتمع الحديث ، وإلى مهارته في تأليف المسرحية وإتقانه الحبكة والقصة والشخصيات إتقاناً عظيماً ، وإن أخذ عليه ما تزخر به مسرحياته من عواطف فياضة .

وقد ختم الملهة الإنجليزية في القرن التاسع عشر الكاتب المعروف (أوسكار وايلد) وملاهيه تحمل طابعه الشخصي ، وقد خرج فيها تشيراً عن الواقعية وكانت غايته بث المذرة والمرح وتصوير عدم المساواة المرحية ، ولم يتوخى أى عرض أخلاقى أو اجتماعى من ملاهيه ، وأشهرها « مروحة لادى وندومير » و « امرأة لا أهمية لها » و « الزوج المثالى » وتتلخص ملهاته (مروحة لادى وندومير) فى أن لورد (وندومير) تزوج فتاة عاطفية حساسة ، شديدة الابتزاز بنفسها ، وإن لم تدرك أنها بنت السيدة (إرلين) ذات الحياة المشينة ، والمشاعر الإنسانية .

وكانت السيدة (إرلين) تفرض أبادة على هذا اللورد السيء الحظ لملقة مربية بينهما ، وقد طلبت إليه أن يدعوها إلى حفلة فى منزله ، بيد أن زوجته التى ترى إلى سمعها ما بين هذين من علاقة انفجرت نائرة وصمت على أن تضرب السيدة إرلين بمروحتها إذا تجرأت وحضرت حفلتها .

ولسكن شجاعتهما قد خانتها ، أو أن شعورها الرقيق منعها من أن تثير فضيحة عامة أمام ضيوفها فلم تنفذ ما اعتزمت عليه ، بيد أن احتزازها بنفسها جعلها تعزم ألا تعيش بعد اليوم مع زوجها ، وتترك له رسالة قصيرة وتلجأ إلى غرفة شاب أعزب اعترف بأنه عشيقها .

ووجدت السيدة (إرلين) الرسالة ، وارتابت فيها ففضتها وقد زاد فزعها حينما أدركت أن قصة حياتها ستعاد ثانية (فى ابنتها التى لاتدرى أنها ابنتها) ، فتبرح إلى حيث ابنتها يدفعها الرعب فتجدها وحدها فى غرفة عشيقها .

وقد ناقشتها مناقشة طويلة غير مجدية ، وفى النهاية تمكنت من إثارة مشاعرها السامية واستطاعت أن تبعدها من هذه الحجرة . ثم تختبئ هى نفسها خلف إحدى الستائر فى اللحظة التى دخل فيها الحجرة ليفى من الشباب

الارستقراطي المرح ، ويلج أحدهم المروحة ، وابتدءوا يخوضون في سيرة (لادى وندرمير) وعلاقتها بصديقهم ، وإذا بالسيدة (إرلين) تتغلب على عرتها وتخرج إليهم مدعية أن المروحة تخصها هي ، وكانت نضحية قدمتها من أجل ابتها التي تجهل أن السيدة د إرلين ، أمها .

إن هذه الملهاة وغيرها من ملاهى (وايلد) ترجع بنا إلى ملاهى السلوك مزوجة بالعاطفة مع براعة في عرض الذكاء اللامع ، ولكن مصباح حياة أو سكار وايلد الأدبية قد انطفأ سريعاً ، لما حدث له من مأس طوحت به بعيداً عن المسرح ، وعلى الرغم من اختلاف النقاد حتى يومنا هذا في قيمة هذه الملاهى فإن الجمهور لا يزال يعجب بها كلما أعيد تمثيلها . ولعل أهم ما يسترعى الأنظار في ملاهى د وايلد ، هو قدرته العجيبة الفذة في الحوار .

برناردشو :

وظهر كاتب مسرحى فى انجلترا الحديثة هو جورج برناردشو ، وقد امتد تاريخه المسرحى من سنة ١٨٨٥ إلى ١٩٥٠ ، لأن أول مسرحية ظهرت له هى (بيت الأرملة) فى سنة ١٨٩٥ ومنذ ذلك الوقت لم يفتر عن العمل للمسرح والكتابة له ، وقد اشتهر فى أول الأمر كناقده مسرحى يدبج كل سبت مقالة نقدية يعلق بها على المسرحيات الأسبوعية لمدة سنوات ثلاث من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٨ ، ونشر (خلاصة مذهب إبسن) سنة ١٩١٢ ، ويعد نقده ذخيرة عظيمة للنقد المسرحى .

وكانت مسرحياته الأولى تهدف إلى إصلاح المجتمع الإنجليزى ، وتبشيع ما فيه من أخطاء وآثام . فبيت الأرملة تعالج مشكلة منازل الفقراء وكيف يتحكم فيهم أصحابها ، و (مهنة مسز وادن) ١٨٩٤ تعالج مشكلة البغاء (والسلاح والرجل) تعالج حياة الجنود ومشكلة الحرب ، كان يتهم على كل ما يراه مخالفاً للعقل ، وكل ما يعتقد فيه الجمهور الأبله ، لقد طرق موضوعات شتى محاولاً نقد الأوضاع والمعتقدات الفاسدة فيها — نقد الأدب والفنون ، والطب ، والديانة

والسياسة ، والمفاسد الاجتماعية وغيرها بقسوة وسخرية حتى قيل عنه : إنه أكبر محطم للشرور والمفاسد يا إنجلترا في العصر الحديث .

وقد نعلم من (إيسن) كيف يعد المسرح بالمناظر الحديثة ، وبالمناظر التي تسمح بالمناقشة والعمل معاً ، ولم يتعلم إلا قليلاً من سبقه من كتاب المسرحية الإنجليزية إذا استثنينا اقتفائه أثر (وايلد) في طريقة الحوار الجذابة . على أنه خالف (وايلد) في غايته من الملهاء ، فالملهاء عند شو أداة طيعة لمعالجة كل مشكلات العصر الاجتماعية والخلقية والسياسية والدينية ، وقد وهب الأذن الموسيقية التي تتميز مافي الحلام من ميزات مختلفة بعضها عن بعض ، وكانت صداقته الأستاذ (هنرى سوليت) العالم اللغوي وأستاذ الأصوات سبيلاً لدراسة الطريقة التي يجعل بها الحوار طبيعياً في نطقه وفي مغزاه .

وكانت له في تصوير الشخصيات طريقة عجيبة سار عليها أمداً طويلاً ، ذلك أنه كان يدرس الشخصية دراسة تامة ، ويتخيلها كما تتراعى على المسرح وكما تتراعى في أذهان النظارة ، ثم يعكس الصورة تحديداً منه الآراء المألوفة في عصره فبدلاً من رجل الحاشية الأنيق (كما كان يظهر في الماضي) يظهر (شو) مسر (وارن) امرأة عملية عنيدة ، وبدلاً من الحارس الذي ينصرف من عمله في حلقه الجذابة الأنيقة يظهر برناردشو المجند الذي يعرف الجوع والخوف والقسوة واليأس ، وكان جميع شخصياته أقسمت ألا تستحي من إظهار الحقيقة عارية . ولا شك أن تأثير شخصياته في الإصلاح كان عظيماً .

وكانت أول مسرحية ارتفعت بيرناردشو إلى قمة الشهرة هي (كانديدا) وقد مثلت في نيويورك أول الأمر سنة ١٩٠٣ فحضر ذلك الإنجليز على الالتفات إليه . وفي الطور الثاني من حياته المسرحية نراه يترك المشكلات العصرية قليلاً ، ويتجه صوب التاريخ ، ويصور منه الشخصيات المتألقة متبعاً طريقته القديمة في تصوير الشخصيات التي تكامنا عنها آنفاً . فثلاً نجد الإنجليز في آخريات القرن التاسع عشر يكادون يعبدون شخصية نابليون بونابرت فيأتي (برناردشو) في ملهاته (رجل

التقدير (١٨٩٥) فيظهر صورة نقدية مضحكة لبونا بارت يسخر فيها من العظمة والمثالية ، ونجده يفعل مثل ذلك في مسرحيته (قيصر وكليوباتره) وقد درس روايتي شكسبير يوليوس قيصر ، وأنتوني وكليوباترة دراسة تامة ، وأخذ من كليهما ثم عكس الصورة كما أراد . وقد تضمنت مسرحيته (قيصر وكليوباترة) مشكلة فلسفية ، وهي مدى تدخل إرادة الإنسان في تكييف مصيره ، وقد خلص إلى أن إرادة الإنسان يجب ألا تقف مكتوفة مشلولة ، بل عليه أن يتدخل في تكييف مصيره .

ثم تتابعت ملاحيه وكل واحدة تكاد تفوق ما قبلها ، وكل منها لها ميزة خاصة بها . وقد كتب عدداً غير قليل منها قبل الحرب العالمية الأولى ومن أشهر تلك الملاحى « مشكلة الأطباء » ، وفيها يسخر من الأطباء سخرته بالغة « ومضاهرة رديئة » ، تتخذ من التعليم موضوعاً ، و « أندرو كليس والاسد » ، تظهر اضطهاد روما لليسحيين وتتخذ من الدين موضوعاً ، وعلى الرغم مما بها من تهكم وفكاهة فإنها لا تفقد ميزتها في تصوير تلك الحقبة وقد ظهرت سنة ١٩١٢ .

وقد ادعى بعضهم أن مسرحياته في تلك الحقبة ليست إلا كلاماً جديلاً يفتضح بالفكاهة والدكاء وأن الحركة قليلة ، ولذلك لا تعد تمثيليات ، ولكن هذا الادعاء مبنى على عدم فهم لمقدرته المسرحية . إنك تجد هذه الحقيقة ماثلة في ملهاته (سنيزوج) سنة ١٩٠٨ حيث كان العمل — كما يفهم منه عادة — يختفي بينما ينشط الحوار ، وأفكار الشخصيات ، ويسيطر على أذهان النظارة واهتمامهم تمام السيطرة ، وهذا هو المقصود من مسرحيات (شو) إنها مسرحيات فكرة ، فهو يدعو جمهوره للمسرح كي يفكر لا ل يتمتع .

ونجده يطرق مشكلة إيرلندا واستقلالها في ملهاته (جزيرة بول جون الأخرى) سنة ١٩٠٤ . وفي ملهاته (ماجوز بابارا) يصور فيها — على طريقتة المعكوسة — أحد أصحاب الملايين من يمتلكون مصنعاً للذخيرة وابنته الضابطة في (جيش الإنقاذ) Salvation Army ، وقد جعل (شو) موضوع هذه الملهاة اجتماعياً

وسياسياً وإنسانياً . والملهاة تكمن في المفارقة الطريفة ، لجيش الإنقاذ يقاوم الميل إلى الحرب ، ووالد باربارا لا يسعد ولا يشرى إلا إذا اشتعلت الحروب حتى يزداد إنتاج مصانعه ، فتليجأ إليه (مسز ينفص) رئيسة جيش الإنقاذ كي يستعمل نفوذه في الإتيان بخمسة أشخاص يتبرع كل منهم بألف جنيه ، وذلك لأن (لورد ساكسماندر) قد تبرع بخمسة آلاف على شريطة أن يكمل المبلغ إلى عشرة آلاف ، ومن المفارقات هنا أن هذا اللورد صاحب مصانع خمر ، وجيش الإنقاذ يحاول إنقاذ الفقراء ، بل المجتمع من الخمر ، فلنتصور إذاً رئيسة جيش الإنقاذ تأخذ تبرعاً من صانع الخمر لتحاربه به ، وتأخذ تبرعاً من صاحب مصانع الذخيرة لتحاربه به بتكوين رأى عام ضد الحروب ، وهنا سر الملهاة . ويبدو أن (شو) لم يكتب شيئاً للمسرح في خلال الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ولكنه في سنة ١٩١٨ ظهرت ملهاته د بيت القلوب المحطمة ، وهي ملهاة نقدية انتفع فيها بدراسته لمسرحية تشيكوف الروسية (بستان السكرينز) وفيها عبر (شو) عن آرائه في سخافات الشعوب الأوروبية وعقم سياستها بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن الإنجليز لم يفهموا مغزاها فان (شو) قد برهن فيها على بصيرة نفاذة ، وعلى آراء ناضجة كانت نتيجة تفكيره الطويل وشعوره الحساس في الحرب ومآسيها .

وفي سنة ١٩٢٢ أخرج مسرحية « جان دارك » ، وتعد أشهر مسرحياته على الإطلاق . وقد جعل من شخصية « جان » ، مبرأ عن جميع أفكاره وآرائه الخاصة ، ومع ذلك ظلت جذابة وشخصية إنسانية صادقة . ولقد بسط هذه الحوادث التاريخية المعقدة التي مرت بها جان دارك إلى ستة مناظر واضحة ممتازة ، وقد سمح أن تظهر شخصية أكثر (رومانتيكية) مما هو معتاد في مسرحياته وأن تصبغ هذه المسرحية بصبغتها .

وظل برناردشو ينتج للمسرح حتى آخر حياته ، وكان في نظر معاصريه شخصية فذة قوية . ولعل الأدب الإنجليزي لم يسعد بعد شكسبير بأديب تملك زمام اللغة الجميلة ودبح بها مسرحياته مثل (شو) ، بل لعل المسرح الإنجليزي (١٩ — المسرحية)

لم يعرف بعد شكسير عملاقا اتسع أفقه ، وتعددت جوانب فكره مثل (شو) لقد قدم وحده للعالم مسرة ومتعة أكثر من أى إنسان آخر فى التاريخ .

وقد أخذ عليه النقد أنه كان محدود القالب لأنه أثر الملهاة وحدها للتعبير عن أغراضه ، ولم يمس المأساة . وقد يقوده تألق الحوار فى بعض الأحيان إلى ما وراء حدود الفن المسرحى حتى ليصير المسرح ساحة للخطابة . ولم يعن برناردشو بالزخرفة والألوان وتعدد المناظر ، وجمال الملابس ، لأن الغاية من مسرحياته هى الأفكار التى تعبر عنها شخصياته ، وليس الغرض المتعة .

كان (شو) واقعياً ولكن على طريقته الخاصة ، لقد كان مجرد الحقائق من كل ملاساتها حتى تبدو حارية أمام نظراته الفاحصة وحتى تبدو فى شكل مياين لما هى عليه فى مألوف الحياة وفى عقول الناس . ولنضرب مثلاً بالديمقراطية ، فالناس يعتقدون ، أنها حكومة الشعب ، قامت على يد الشعب من أجل الشعب ، كما جاء فى حديث (بونجريس) فى مسرحية (شو) « عربة النفاح ، واستمع إلى (أشو) كيف يعطينا وجهة نظر أخرى لهذه الحقيقة ، أو كيف يظهرها فى شكل آخر جدد مختلف عن الأول .

« إنى أتحدث عن الديمقراطية لهؤلاء الرجال والنساء ، وأخبرهم أن لديهم التصويت ، وأنه يملكهم ، وفيه العزة والعظمة ، وأقول لهم : أنتم الأعلون ، استخدموا قوتكم ، يقولون : هذا حق ، فأخبرنا ماذا نفعل . فأقول لهم : استخدموا أصواتكم بذكاء وأعطوها لى ، فيفعلون . هذه هى الديمقراطية ، وإنها لشيء رائع إذ توضع الأشخاص الصالحين فى الأماكن اللاتقة بهم . »

إذا كان ما يقول (بونجريس) فيه شيء من الصدق ، فإن الاعتقاد بأن الحكومة البرلمانية حكومة ديمقراطية بالضرورة فى حاجة ماسة إلى التصحيح ، والناس غير مستعدين لتصحيح معتقداتهم . إنى (شو) كما ذكرنا آنفاً يجيد السخرية والعبث بالأوضاع الفاسدة ، والآراء المشهورة الخاطئة ، وقد استخدم الملهاة لمعالجة كل مشاكل الحياة ولتصوير أعظم شخصيات التاريخ . لم يكن (شو) شاعراً مثل

شكسبير، ولكنه مع ذلك لا يقل في المنزلة التي احتلها في تاريخ الأدب عن شكسبير
فيا يتعلق بالملهاة ، لقد كان في قدرته أن يستخدم أى أداة تهأت له ليصنع منها
ملهاة ناجحة، وملاهي (شو) كما ذكرنا لها طابع خاص به فليس الغرض منها أخلاقيا
كما هو شأن ملاهي الأمزجة والطبايح ، وليس غرضها تحليل النفس الإنسانية كما هو
الحال في ملاهي السلوك والعادات ، بل إن (شو) كان يهدف في ملاهي إلى (الفكرة)
وسيطرة الذكاء الإنساني على العالم الذي نعيش فيه . وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا
النوع من قبيل العناية لفكرة معينة والعمل على ترويجها ، أو من قبيل ملاهي
المشكلات ، ولكنه ليس كذلك ، لأنه لا يعتمد إلى مشكلة فردية . بل يفكر في
مشكلات الإنسانية بعامة ، ويجعل موضوع ملهاة الصراع بين وجهتي نظر حول
موضوع واحد ، ومسألة إنسانية واحدة ، إنه كان يفوص إلى الأعماق ليكشف
عن أسرار الإخفاق والفساد ، وقد أخذ عليه — لذلك — أن شخصياته فيها جمود
ويسمى لقلب أوضاع ذلك المجتمع الفاسد ، لابتغى ظاهري لا يأتي بالإصلاح
المنشود بل يصل إلى الأعماق ويعالج المشكلة من أساسها . وقد يجعل هذا ملاهي
تحمل طابع المأسى ، بيد أن قدرته العجيبة على الحوار ، وذكاءه اللامع أعطيا هذه
الشخصيات الحرية في العمل والتعبير بما جعل مسرحياته تدخل ضمن الملاحى لا المأسى ،
ولقد تنبه (شو) إلى منافسة القصة للمسرحية فأخذ يغزوها في دارها ويستعمل
أسلحتها ، ومن أهم أدواتها — كما نعلم — العناية بالتفصيلات ، وقد تميزت
مسرحيات (شو) عن غيرها بكثرة ما فيها من تفصيلات ودقائق وأوصاف كاملة
وصور واضحة أكثر مما كان يسمح به عادة في المسرحية ، ولقد أصبح ذلك من
تقاليد المسرحية الواقعية الحديثة ، وأقبل الجمهور على مسرحياته لاليرها بمثلة على
المسرح فحسب ، بل ليقراها ويتمتع بها ، وبذلك وطد أركان المسرحية الأدبية
الحديثة وأوجد لها جمهوراً غفيراً من القراء لا يقل عن قراء القصة الطويلة ،
وإن كان الذين قلده في هذا المنهج قد استعاضوا بالتوجيه المسرحي عن إنطاق
الشخصيات بما يختلج في صدورهم من أفكار ، وطالت مقدمات مسرحياتهم ، وهذا
دليل العجز ، ولكن الذنب لا يعود إلى (شو) وطريقته ، بل يعود في الغالب لنقص
في كتاب المسرحية ، والحديث عن (شو) يكاد لا ينتهي ، بيد أنى لا أستطيع

الاسترسال في دراسة ملامه بالتفصيل، فذلك مما لا يحتمله هذا البحث العام وبحسبي أن أسوق مثلاً على طريقته في معالجة المسرحية .

وماك نموذجاً قصيراً من أحد فصول ملهاته (جان دارك) تبين منه طريقته الفذة في إدارة الحوار، وما يزر به من آراء متباينة تنطق بها شخصياته المختلفة، إنه هنا يعالج مشكلات دينية ويوضح لنا جمود رجال الدين القسداء في آرائهم وحرصهم على سلطانهم، ويتهمهم بهم في سخرية لاذعة تجري على لسان جان دارك .

وتبين منه كذلك أنه ليس ثمة تمثيل، وإنما ذكاء يقارع ذكاء، وفكرة تعارض فكرة، فلا توجد حركات أو إشارات أو حوادث متتابعة تشير الاهتمام وتحرك المشاعر. وإنما أفكار تحت العقل على التأمل، ومعاودة النظر فيما ألف من أمور، وما تواضع عليه الناس من معتقدات .

و تدخل جان دارك مقيدة بالسلاسل في عقبيها تحرسها شرذمة من الجنود الإنجليز ومعهم الجلاد ومساعدوه ويقودونها إلى كرسي حجري أعد لتجلس عليه السجينة، ثم يقفون خلفها بعد أن يفكوا عقابها . كانت تلبس حلة سوداء من حبل الرجال، وكان لونها شاحباً من طول سجنها وطول استجوابها الذي سبق المحاكمة بيد أن نشاطها مازال موفوراً، وقد اتجهت نحو هيئة المحكمة في جراءة غير متأثرة بما بدا على وجوههم من عبوس، وما يبعثه منظرهم من هيبة .

المحقق : اجلسي، يا جان ! (فتجلس على الكرسي الحجري) إنك تلوحين شاحبة الوجه اليوم، ألسنت على مايرام ؟ .

جان : أشكرك كثيراً، إني على مايرام، ولكن الأسقف أرسل لي شيوطاً (نوع من السمك) فأمرضني .

كوشون : إني آسف لقد طلبت منهم أن يرسلوه طازجاً

جان : لقد أردت الإحسان لي، ولكنه نوع من السمك لا يلائمني، لقد ظن الإنجليز أنك تحاول قتلي مسمومة .

كوشون ، والقسيس معا : ماذا ؟ لا ياسيدى .

جان : (مستمرة) : إنهم مصممون على حرقى باعتبارى ساحرة وقد أرسلوا
طبيبهم ليشفىنى ، ولكنه منع من أن يمجى لآن هؤلاء المعفلين
يعتقدون أن سحر الساحرة يذهب إذا نزل منها دم عن طريق
الحجامة ، ولم يفعل شيئاً سوى أن نعتنى بأقذخ الالفاظ وأسفلها .
لماذا تتركوننى فى يد الإنجليز ، يجب أن أكون فى يد الكنيسة .
ولماذا تربط قدمائى بالسلاسل ، وتربط السلاسل فى كتلة ضخمة
من الخشب ؟ أتخشون هربى ؟

دى استينى : (بعنف) : امرأة ! ، ليس من حقك أن تسأل المحكمة إنها أنت
هناكى نسألك نحن .

كورسياس : ألم تحاولى الهرب بالقفز من البرج على ارتفاع ستين قدماً حينما
كنت غير مقيدة القدمين ؟ إذا لم تستطعى الطيران كساحرة كيف
إذاً لاتزالين حية حتى الساعة ؟ ؟

جان : ربما لأن البرج لم يكن مرتفعاً حينذاك ، لقد ظل يرتفع كل يوم
منذ بدأتم تسألوننى عنه .

دى استينى : لماذا قفزت من البرج ؟

جان : كيف عرفت أنى قفزت ؟

دى استينى : لقد وجدوك راقدة فى الخندق . لماذا تركت البرج ؟

جان : لماذا يحاول أى إنسان أن يترك السجن إذا استطاح أن ينطلق ؟

دى استينى : لقد حاولت الهرب .

جان : طبعاً لقد حاولت الهرب ، ولأول مرة ، إذا تركت باب القفص

مفتوحاً فلا بد أن يهرب الطائر .

دى استينى : (واقفاً) ان هذا اعتراف صريح بالكفر ، إنى ألفت نظر المحكمة
إلى ذلك .

جان : أتسمى هذا كفراً ؟ هل أنا كافرة لأنى حاولت الهرب من السجن ؟

دى استيفى : بكل تأكيد ، إذا كنت فى يد الكنيسة ، وحاولت متعمدة أن تخلصى نفسك من يدها ، فإنك تعتبرين هاجرة للكنيسة ، وهذا كفر .

جان : إن هذا هراء كبير ، لن يفكر هذا التفكير إلا المغفلون .

دى استيفى : أسمعون أيها السادة كيف تهينى هذه المرأة وأنا أؤدى وظيفتى (ثم يجلس فى غضب) .

كوشون : لقد أندرته قبل ذلك يا جان ، إنك لن تتخدى نفسك بمثل هذه الإجابات الوقحة .

جان : ولكنك لن تتفوه بالسخف ، إنى أكون معقولة إذا كنت معقولا .

المحقق : إن هذا ليس نظاماً ، لقد نسيت أيها السيد المدعى ، أننا لم نبدأ التحقيق رسمياً بعد ، وإن نسأل المتهمه إلا بعد أن نقسم على الإنجيل أن نقول الصدق وحده .

جان : إنك تقول لى هذا فى كل مرة ، ولقد قلت مرة بعد أخرى ، إننى سوف أفضى لكم بكل ما يتعلق بهذه المحكمة ، ولكنى لا أستطيع أن أفضى لكم بالحقيقة كاملة ، فאלله سبحانه لن يسمح بأن أخبركم بالحقيقة كلها ، لأنكم لن تفهموها إذا أخبرتكم بها ، فهناك مثل قديم د بأن من قال الصدق كله فليتأكد من أنه سيشنق ، لقد سئمت من هذه المناقشة ، لقد خضناها تسع مرات من قبل ، لقد أقسمت من قبل ، ولن أقسم بعد ذلك .

كورسيلس : سيدى الرئيس يجب أن تعذب .

المحقق : هل تسمعين هذا يا جان ؟ إن هذا يحدث للبائدين المكابرين ، فكرى قبل أن تجيبى ، هل شاهدت آلات التعذيب ؟

الجلاد : إن الآلات مستعدة يا مولاي ، ولقد رأيتها .

جان : إذا مزقتمونى إربا إربا حتى تفصلوا روحى عن جسدى ، فلن أقول لكم أكثر مما قلت من قبل ، ماذا عساي أقوله لكم كى تفهموه ؟ ،

ثم إنتى لن أتحمّل التعذيب ، فإذا عذبتمونى فسأقول ما تشاءون حتى توقفوا الألام ، ولكننى سأسترجعه بعد ذلك فإ الفائدة إذا ؟

لادفينو : إن لهذا الكلام مغزى ، يجب أن تبدأ بالعطف .

كورسيلس : ولكن التعذيب معتاد وتقليد متبع .

المحقق : ولكن يجب ألا يطبق من غير حساب ، إذا اعترفت المتهم طواعية ، فلن يكون ثمة مسوغ لاستخدامه .

كورسيلس : ولكن هذا غير مألوف ، ومخالف للنظام ، لقد رفضت أن تقسم .

لادفينو : هل تريد تعذيب الفتاة لمجرد اللذة بالتعذيب ؟

كورسيلس : ليست لذة ، ولكنه القانون ، إن هذا مألوف إننا نفعله دائماً .

المحقق : ليس الأمر كذلك ، إلا إذا قام بالمحاكمة قوم لا يدركون مهمتهم القانونية .

كورسيلس : ولكن المرأة كافرة ... أؤكد لك أننا نقوم بالتعذيب دوماً وهو تقليد متبع .

كوشون : لن نقوم به اليوم إذ لم تكن ثمة ضرورة ، فلنقف عند هذا الحد .
لن أدرج الناس يقولون إننا ابتدأنا باعتراى مغتصب ، لقد أرسلنا
خير وعاظنا، وأطلبنا ليضرعوا إلى هذه المرأة حتى تنقذ روحها وبدنها
من النار ، ولن نرسل الآن الجلاد ليلقى بها فى الجحيم .

كورسيلس : إنك رحيم يا مولاي ، لا ريب ، ولكنها مسؤولة عظيمة أن نخرج
على ما جرى عليه العرف .

جان : إنك لأبله عجيب أيها السيد . قانونك أن تفعل ما فعلت آتفاً ،
أليس كذلك ؟

كورسيلس : أيتها المتحللة ! أتجرئين على أن تدعينى أبله ! !

المحقق : صبراً صبراً أيها السيد ، سوف يقتص لك عاجلاً .

كوشون : دعونا من هذا ، إقنا نضيع وقتنا سدى في أمور تافهة . يا جان سأطرح عليك سؤالاً خطيراً ، وخذى حذرک حين تجيبين عليه لأن حياتك وحياتك في خطر وتوقعان على إجابتك .

على الرغم مما قلت أو فعلت ، أيا كان هذا طيباً أو خبيثاً ، أتقبلين حكم الكنيسة ؟ وعلى الأخص ما يقال وما يفعل هنا في هذه المحكمة ، وما يوجهه إليك المدعى ، أتسلمين أمرك لرجال الكنيسة وتفسيراتهم الملزمة ؟

جان : إني من رعايا الكنيسة المخلصين ، سأطيع الكنيسة .
كوشون : (ينحنى إلى الأمام في رجاء) ستفعلين ؟
جان : على شرط ألا تأمر بالمستحيل .

وهكذا يسير هذا الحوار الذي ينتهي بأن تأمر هذه المحكمة بحرق جان دارك ، ولم يستطع رجالها أن يفهموا الأمور على حقيقتها واتهموها بالسحر والشعوذة . وكم كنت أود أن أنقل بقية هذا الحوار وما فيه من إجابات مفحمة فاهت بها جان دارك وجهت بها رجال الكنيسة الذين أبدوا تعسفاً ، وصلابة في الرأي .

وعلى الرغم من أن الحوار هنا يطول والحركة تنعدم فإن طريقة الحوار صحت لمثل هذه الملامى التي وضعها (شو) الجاذبية والفتنة ، وكان إقبال الجمهور عليها عظيماً .

إن الناس يذهبون إلى المسرح ليتمتعوا وليقضوا وقتاً مرحاً ، ولكن (شو) يدعوهم إلى المسرح ليفكروا ، وهذه ميزة ملامه .

ولقد ذكرنا آنفاً شيئاً عن الحركات التي ناهضت الواقعية في المسرح ، وأن تلك الحركات قد لاقت بعض النجاح سواء كانت مسرحيات تاريخية أو شعرية . ولكن ذلك لم يمنع المدرسة الواقعية من المضى في طريقها ؛ ومن أعلامها الذين أسهموا في الملهة الواقعية وتطورها واكتسبوا إعجاب الجماهير ، وخلدوا اسمهم في تاريخ الأدب (سومرست موم) الذي ولد سنة ١٨٧٤ بباريس حيث كان يعمل

والده أميناً بالسفارة البريطانية وكان يحذق عدة لغات ودرس الطب واشتغل به ، وظل يعمل حتى توفي في ديسمبر ١٩٦٥ ، وإن هجر المسرحية منذ مدة ، وصار نتاجه وفقاً على القصة ، وسنتكلم عن مسرحيته الدائرة فيما بعد ، وقد ثبت قدميه في الأدب المسرحي بملهاته (زوجة قيصر) سنة ١٩١٩ وأعقبها بملهاته (المنزل والجمال) ، ويصور فيهما الحياة الأنيفة تصويراً مزوجاً بالسخرية والتعليق ، وتلتهما ملاحه عمدت إلى تصوير حياة الأثرياء المتعطلين ، وأرواح هذا الصنف ملهاته (الدائرة) سنة ١٩٢١ ، وفيها بلغ القمة في تصوير الشخصيات وفي الحوار بينما ملهاته (أحسننا) سنة ١٩٢٣ تعرض عالماً فظاً قاسياً فاسداً . وفي بعض الأحيان نشعر أنه يعود إلى مسرحيات « عودة الملكية » ، ولكن يتقصه المرح ويكره هذه الدمى التي همها إلقاء التكتات المتسكفة ، واضطر (موم) أن ينافس كاتباً احتل مكانة مرموقة في عالم المسرحية هو (نوتل كاوارد) ومن ملاحيه الخفيفة (ملائكة سقطت) ١٩٢٥ ، و (فضيلة سهلة) ١٩٢٦ .

وقد ظهر غير هؤلاء الاعلام من كتاب المسرحية الواقعية عدد غير قليل ولكن لا يمكننا أن نواصل سرد أسمائهم ، وأسماء ملاحيههم فإن ذلك يطيل البحث على غير ما نريد .

طبيعة الملهاة :

الملهاة هي أكثر ألوان الأدب انتشاراً ، وأعظمها رواجاً ، ولقد طنت في العصر الحديث على المأساة حتى لقد صرح (أولدس هاكسلي) بأنه لم يعد للمأساة مجال في الأدب الحديث ، وإن كان يعز عليه أن تزول ، لقد وجد الأدباء أن الملهاة أداة طيعة ، وإن التسلية والفكاهة والمرح تستطيع أن تعبر أعماق أغوار الأفكار والعواطف ، وأن تخلق — ولو للحظات معدودة — جواً من الاستجمام والسرور بين رجال تباينت مشاربهم ، وشخصياتهم ، وأخلاقهم ، وتشابخوا بغضب وقسوة في السياسة وفي ميدان الإصلاح .

وتختلف الروح المرحية من شخص لآخر في نوعها ودرجتها ، وهي موهبة

نستطيع الكشف عنها بشيء قليل من الصبر والآنفة لدى معظم الناس ، بل نستطيع أن نقول لدى جميع الناس . ولكنها ككل المواهب الإنسانية لا توجد تامة النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحتفظ بها نشطة في أنفسنا ، أو نستجيب بها لمرح الآخرين وروحهم الفكاهة من غير مجهود من الخيال .

والفكاهة نوع من الشعر ، تنبع طواعية وكاملة من العقل ، ولكنها لا تنمو في الرءوس الخاملة ، ولا في الجماعة ذات العقول المشوشة المضطربة ، وليس في الطبيعة شيء معين نجزم بأنه مضحك لذاته ، ولكن هذا يتوقف على نظرتنا إليه ، وعلى ما نستطيع أن نستخرج منه ، وقد نرى في شيء ما ما يثير الضحك والمرح حين ننظر إليه بادية ذي بدء فإذا أمعنا النظر تبين لنا ما يمكن فيه من مأس مفعمة .

وعلى هذا فيجب ألا يكتبني الأديب بالنظرة السريعة الظاهرية ، وإنما عليه أن يفوص إلى الأعماق ليكتنه السر ، ويكشف عن الحقيقة ، ونستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى في كل فن هي أن يكون المرء ذا بصيرة ففازة وذا رؤى وخيال ، فإذا وجدت البصيرة والرؤية والخيال وجد الفنان ، حتى ولو لم يستطع التعبير عما رأى أو تخيل بما يسمى الفن المعبر أو الخالق .

وقد يكون شكل الملهاة الخارجى قصصياً أو وصفيّاً ، أو مسرحية أو مقالة ، وقد تحدث من غير كلام ألبته في صورة أو تمثال أو رقص ، ولكنها في معظم حالاتها تتمثل في لون من ألوان الأدب وتتميز عن كل ألوان الأدب بفلسفتها لا ببنائها وشكلها الخارجى ، فهي — قبل كل شيء — مزاج فكري ، أى أنها تتوقف على نظرة السكائب إلى الحياة ، وهناك نوعان من المزاج الفكرى : المأساة والملهاة ولا ثالث لهما .

أجل ! إن ثمة صيغة ممتازة من المسرحيات أخذت طرفاً من السمات الظاهرية السطحية من كل من المأساة والملهاة ولكنها لا تمت إليهما بنسب ، ولا يوجد

فيها شيء من روحهما أو فلسفتهما تلك هي المأساة المرحية Tragi Comedy وهو نوع محبب لدى الأدباء الذين يهدفون إلى إرضاء جمهورهم، ويرون أنه لا بأس أن يحد النظارة في القصة أو المسرحية ما يؤلمهم ويفزعهم ظاهرياً لاجدياً ، ثم ينتهي الأمر في الفصل الأخير نهاية سعيدة . ولكن هل كل مسرحية تنتهي نهاية سعيدة ملهية ؟ ، وهل كل ما يبعث الرحمة والخوف مأساة ؟ . ذلك ما سنكشف عنه بعد قليل إن شاء الله .

اعتزاز الإنسان بنفسه وبغيره من بني جنسه هو أساس المأساة ، وقد يبدو غريباً أن تنتهي المأساة بالموت عادة ، وقد يتساءل المرء : لماذا نقرأ كتباً نغص بالمفجعات وتستدر الدموع ، أو لماذا نذهب إلى المسرح لنشاهد تمثيلية تملأ قلوبنا حزناً وتعاسة ؟ أليس هذا منافياً للتربية الخلقية حين نشجع في أنفسنا وفي غيرنا هذه النظرة اليائسة المنهزمة إلى الحياة ، ولعل هذا هو السبب في أن أفلاطون قد هاجم المأساة ولم يقرها حين كان يشرع للتربية المثالية في أثينا .

يبد أن الجواب على كل هذه الأسئلة واضح ، وهو أننا لا نستطيع أن نرى الطبيعة الإنسانية في أوج عزها وعظمتها وقوتها وجهادها في سبيل البقاء والمجد إلا إذا رأيناها وحيدة مجردة من كل ما يريحها ويحميها ، متروكة لتواجه أشد أعدائها قسوة وضراوة من غير أن تمتد إليها يد مساعدة . وبهذه النظرة نرى أبطال المآسي الكبري : برمشيوس ، وميدا ، وهاملت ، ولير ، وغيرهم .

وفي هذا المقياس الحقيقي الذي تقاس به المأساة ونستطيع به أن نحكم لها أو عليها ؛ فإذا كانت النهاية تجلب لنا التعاسة ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة سوداء فائمة يائسة منهزمة ، فإما أن تكون قد أخفقت في تحقيق غايتها ، أو نكون نحن قد أخفقنا في إدراك هذه الغاية . ولكن إذا جعلتنا نجدد الآمال ونغفر الأخطاء ونتجاوز عن العقبات ، ونقف أمام الشدائد أقوىاء ، ونحب ونحتمل ونجدد الرجاء في الحياة حين تتحطم بين أيدينا ، فهنا تكون المأساة قد بلغت غايتها الحقة وأدت رسالتها، وهي الكشف عن العظمة والانتصار للحياة الطيبة كما يقول شيلي .

وإذا كان ثمة اعتزاز من الإنسان بنفسه فهناك كذلك التواضع ، فالإنسان حيوان اجتماعي ، يحب الاختلاط بسواه من الناس، وهو ابن بيئته ومجتمعه الذي يعيش فيه ، يشكل إرادته وشخصيته تبعاً لها مختاراً أو مضطراً ، وكذلك يشكلها تبعاً للقوانين العامة للطبيعة ، ولا يمكن أن نقنع في الحياة بفرديتنا ، بل لابد أن نهتم بمصائر الآخرين ونقف عليها ونميزها ، فإذا اعتقدنا أنه لا يوجد إنسان عظيم بذاته جعلنا هذا الاعتقاد ننظر إلى صفاتنا الشاذة نظرة متواضعة ، ولا نغالى في تقديرها ، والتمسك بها طول حياتنا حتى الموت معتقدين أنها ثمينة ، ولكن ننظر إليها على أنها سمات فردية لا تتصل بالمجموع الذي نعيش فيه. وهذا هو أساس الملهاة ، وسنعود إلى التوسع في هذه النقطة بعد قليل .

ومن الأمور التي يثيرها بحثنا في الملهاة الضحك ، ويعتقد الإنجليز أن الملهاة يجب أن تحقق شرطين : أن تكون مضحكة ، وأن تنتهي نهاية سعيدة ، متأثرين في الشرط الثاني بملاهي شكسبير . والضحك ولا ريب علاقة وثيقة بالملهاة ، ولذلك استرعى أنظار كثير من الفلاسفة ، وأخذوا يبحثون عن أسبابه وعمله ، ووجدوا أن الضحك عادة إنسانية غريبة ، وقد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً كبيراً ، فقد انتهى بعضهم إلى أنه تعبير عن القسوة والوحشية ، وبعضهم يقول : إنه علامة الهزيمة، ويقرر آخرون بأنه ظاهرة جسمية ، فشيلوك في (تاجر البندقية) يقول : أليس إذا زغزغتني ضحكت ؟ ، وكثير من الناس يضحكون في الجنازات والمناسبات الحزينة ، ومن المعتاد أن يضحك الإنسان أمام المفزعات الشديدة ، أو إذا أصيب فجأة بمصيبة عنيفة قاسية . وهذه الأمثلة ولا شك تشير إلى الضحك على أنه تعبير طبيعي اضطرابي .

ولكن ثمة ضحكاً اختيارياً بجانب هذا الضحك الطبيعي يأتي حين نعتقد أن هناك شيئاً مضحكاً ، ويظهر حين نشاهد المفارقات والشذوذ في التصرفات الإنسانية ، ولا شك أن نجاح كثير من الملاحى يتوقف إلى حد كبير على قدرة الكاتب والمخرج في إثارة الضحك لدى النظارة ، ولكي نفهم علاقة الضحك

بالمهارة علينا أن نتعمق قليلا في فلسفة الضحك ، ونعرف ما يضحك وما لا يضحك .

يقول « برجسون » : لا مضحك إلا فيما هو إنساني ، فقد يكون المنظر الطبيعي جميلا خلابا رائعا ، أو يكون نافها قبيحا ، ولكنه لا يكون مضحكا أبداً ، وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا ألقينا لديه وضعاً إنسانياً ، أو تعبيراً إنسانياً . وقد نضحك من قبعة ، بيد أن ما يضحكنا فيها أننا ليست مادتها التي صنعت منها ، وإنما الشكل الذي فصلها عليه الإنسان . وقد يمتدح الفلاسفة إلى هذه الحقيقة البسيطة فعرف كثير منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك ، وكان في وسعهم أن يعرفوه كذلك بأنه « حيوان مضحك » ، ولئن استطاع ذلك حيوان آخر أو جماد ، فليشبه فيه بالإنسان ، أو للطابع الذي يسمه به إنسان ، أو الاستعمال الذي يستخدم فيه .

ولا يمكن للضحك أن يحدث أثره إلا إذا صادف نفساً منبسطة غير مكتوتة هادئة غير متفعلة ، فالد أعدائه الانفعال ، وليس معنى هذا أننا لا نضحك من امرئ يبعث فينا الشفقة أو يثير لدينا المحبة ، ولكننا حينذاك ننسى هذه المحبة ، ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات ، فالانفعال والضحك لا يجتمعان .

إن الإنسان إذا فكر في كل ما يقال وكل ما يفعل في الحياة . وعنى به عناية تامة صار أخف الأمور ذا وزن في الحياة ، ومر عليها لون قاس قاتم ، ولكنه إذا وقف من الحياة وقفة الذي لا يبالي فسوف يرى كثيراً من مآسى الحياة تنقلب أمام ناظره إلى مضحكات ، والسكى تصور الشيء مضحكا لا بد أن نكون على صلة عقلية بسوانا ، فنحن لا تصور المضحك في حالة شعورنا بالعزلة ، لأن الضحك في حاجة إلى صدى ، فضحكنا دوما ضحك جماعة . ولعله اتفق لك أن كنت في قطار أو مطعم فسمعت الناس يتبادلون حكايات ، ولا بد أن حكاياتهم كانت مضحكة ، لأنهم كانوا يضحكون ، وكانت تضحكك أنت لو كنت فيهم ، ولهذا لم تشعر بحاجة إلى الضحك لبعدهك عنهم .

وكثيراً ما قيل : إن ضحك المشاهد المسرحية يكون على أشده كلما كانت القاعة أغص بالناس، وكثيراً ما لوحظ كذلك أن بعض الآثار المضحكة تستهسى على الترجمة من لغة إلى لغة أخرى لأنها متعلقة بعادات مجتمع خاص وبأفكاره . فلسكى نفهم الضحك إذاً يجب أن نرده إلى ييشته الطبيعية ، وهى وظيفة اجتماعية .

ولكن ما الذى يجعل الشخص مضحكاً بعد أن عرفنا الحالة النفسية التى يجب أن يكون عليها الضاحك ؟ إن فى الإجابة على هذا السؤال إلماما بالمشكلة عن كُتب ، وفيه الوصول إلى فلسفة الضحك ، وقبل أن نجيب عليه يجدر بنا أن نضرب بعض الأمثلة .

تصور رجلاً يركض فى الشارع ، فيتعثّر ويسقط فيضحك المارة . ما أظنهم كانوا يضحكون لو بدا لهذا الرجل فجأة أن يقعد على الأرض بمحض اختياره ولكنهم يضحكون لأنه قعد على الأرض على غير إرادة منه . وإذا فليس تغيير وضعه بغتة هو الذى يضحك ، ولكنه ما ليس إرادياً فى هذا التغيير . فاحل حصة فى الطريق هى التى سببت سقطته ، وكان عليه أن يغير سلوكه أو يحيد عنها بيد أنه لنقص فى مرونته ، أو لذهول فى حواسه ، أو عناد فى جسده ، أو لصلابة أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته فى مزاوله الحركات ذاتها ، بينما كانت الظروف تقتضى شيئاً آخر ، ولهذا سقط الرجل ، فضحك المارة .

وإليك الآن شخصاً آخر يعنى بأموره الصغيرة فى انتظام رياضى ، فيأنيب مازح خبيث يزيف من حوله الأشياء التى يستعملها ، فيغمس الرجل قلبه فى محبته فإذا المداد طين ، أو يهيم بالجلوس على كرسى يعتقد أنه متين فيسقط على الأرض بينما كان ينبغي له أن يوقف الحركة أو يحورها ، وهكذا نرى أن الذى يقع ضحية المزاح هو فى موقف شبيه بالراكض الذى يسقط فهو يضحك للسبب نفسه ، والمضحك فى الحالتين هو وصلابة آلية، حيث كان ينبغي أن توجد مرونة إنسانية حية يقطعة ، وليس بين الحالتين من اختلاف إلا أن الأولى تمت من تلقاء ذاتها ،

بينما كانت الأخرى صناعية ، والمآر في الحالة الأولى يشاهد فحسب ، والمآزح الخبيث في الحالة الثانية يجرب .

غير أن الذى أدى إلى النتيجة في الحالتين إنما هو ظرف خارجي ، فالمضحك هنا إذاً عرضي ، وهو موجود على سطح النفس — إن صح هذا التعبير — ولكي يتنفذ إلى الداخل ينبغي أن تصبح الصلابة الآلية في غير حاجة إلى حاجز موضوع أمامها صدقة أو عمداً حتى تظهر ، بل تستمد من ذاتها بعملية مستعدة للظهور إلى الخارج دائماً .

تصوروا إذاً ذهننا يفكر فيما فعل لا فيما يفعل كاللحن الذى يتأخر عن موكبته؛ تصوروا امرأة لا مرونة في حواسه وعقله ، يرى ما لم يوجد بعد ، ويسمع ما لم يصوت بعد ، ويقول ما لا يوافق المقام ، أى أنه لا يتلاءم مع وضعه الراهن وإنما يتلاءم مع ظرف خيالي محض . إن المضحك في هذه الحال يكون موجوداً في الشخص نفسه ، فالشخص هو الذى يقدم له كل شيء : المادة والصورة والعلة المناسبة ، وذلك هو الذاهل .

فلا بدع أن أغرى الذاهل ، قرائح مؤلنى الملامى ، ولكن أثر الذهول يمكن أن يشتد ، فهناك قانون عام رأينا أحد تطبيقاته ، وفيه بعض الإجابة عن السؤال الذى طرحناه آنفاً ، ويمكن أن يصاغ بالصيغة الآتية : « حين يكون المضحك ناشئاً عن سبب ما فإنه يزداد إضحاً كما بنسبة ما نرى سببه طبيعياً » ، إننا نضحك من الذهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يشتد إذا فشأ وترعرع على مرأى منا ؛ فمرفنا أصله ، واستطعنا أن نبنى تاريخه من جديد .

ولكي نروا مثالا واضحاً على هذا تخيلوا امرأة جعل قراءة قصص الحب والفروسية ديدناً له ، لقد جذبه أبطاله وفتنوه ، فصار ينطلق إليهم بفكره وارا دته شيئاً فشيئاً ، ثم ها هو ذا يسير بيننا كالذى يسير في نومه . لاشك أن أفعاله هذه من الذهول ؛ ولكنه ذهول مرتبط بسبب معروف لدينا . إن السقوط

سقوط على كل حال ، ولكن شتان بين من يسقط في بئر لأنه كان ينظر الى موضع آخر فلم ير البئر ، وبين من يسقط فيها لأنه تخيل بها نجما فاستهدفه .

فما أعمق المضحك في شخصية جاحذة في الخيال ، وفكر عالق بالأوهام ١١ ، ومع هذا فإن المضحك العميق يلتقي بالمضحك السطحي عند فكرة الذهول . إن هذه النفوس الخالية ، وهؤلاء المأفونين والمجائنين المنطقيين يضحكوننا بهزم نفس الأوتار التي يهزها فينا ضحكة المزاح أو المتعثر في الطريق ؛ إنهم كذلك راكضون يسقطون ، وسذج نتفك بهم ، إنهم طلاب مثل أعلى يتعثرون بالواقع ، وحالمون أغرار تعبث بهم الحياة ، واسكنهم ذاهلون قبل كل شيء . وإنما يمتازون عن سواهم بأن ذهولهم مرتب منتظم حول فكرة مركزة .

ثم أليست بعض العيوب الخلقية الموجودة في طباح بعض الناس تشبه الى حد ما صلابة الفكرة بالنسبة للفكر ؟

إن العيب سواء كان آفة في الطبيعة أم تصلباً في الإرادة لشبيه في الغالب باعوجاج النفس . أجل ! إن ثمة عيوباً تستقر فيها النفس في قرار عميق ، مع كل ما تحمل في ذاتها من قوة مخضبة ، وتلك عيوب تدعو الأسى ولكن العيب المضحك فينا يرى على العكس من ذلك ؛ يأتينا من الخارج كأنه إطار معد تدخل فيه ، ويفرض علينا صلابته بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا تعقده نحن واسكنه هو الذي يبسطنا .

وهذا من الفروق بين الملهاة والمأساة ؛ فإن المأساة حين تصور لنا أهواء وعبوباً لها اسم ، تدججها في الشخص إدماجاً تاماً ، حتى ننسى أسماءها ، وتنمى لدينا صفاتها العامة فلا نفكر فيها قط ، بل نفكر في الشخص الذي يستوعبها وتمثلت فيه ، ولهذا نرى أن اسم المأساة لا يكاد يكون إلا اسماً علماً فهي تصور أفراداً معينين تميزوا بصفات خاصة ، على حين نرى كثيراً من الملهاة تحمل أسماء عامة كالبنخيل ، والمنفل ، والمقامر ، والمناقق . . إلى غير ذلك من الأسماء التي تعد أنواعاً يتدرج تحتها عدد كبير من الناس يحملون هذه الصفات ، فالملهاة

في صميمها تعالج أنواعا ينتمون إلى طبقة معينة ولا تعالج أفراداً. وهذا لأن العيب أو الآفة المضحكة مهما يكن اتحادها وثيقاً بالاشخاص تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل تلك الآفة هي الشخصية المركزية . وإذا نظرنا إلى الأمر عن كثب وجدنا أن فن الشاعر الهزلي إنما يقوم على تعريفنا بهذه الآفة تعريفاً تاماً ، ويدخلنا نحن المتفرجين إلى صميمها ، فينتهي بنا الأمر إلى أن نأخذ منه ببعض خيوط اللعبة التي يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن ثم يأتي قسم من لذتنا ؛ ولهذا كان الذي يضحكنا هنا هو كذلك ضرب من الآلية ، وهي آلية قريبة جداً من الذهول . ويكفي — حتى نفتتح بهذه الفكرة — أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماماً ، ولا تفتن إلى عيوبها ، وتصرف تصرفاً طبيعياً ، فالمضحك لا يشعر بذاته ، وكأنه يحتجب عن نفسه ويتدين اسكافة الناس .

إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها ، بل قد تستمر في طريقها مع وعيها التام بذاتها وشعورها الجلي بماثيره فينا من الكراهية لها . أما العيب المضحك فما أن يشعر صاحبه بأنه مضحك حتى يحاول التغيير ولو ظاهرياً على الأقل . وذلك لأن العيب في شخصية المأساة عيب طبيعي متأصل في نفسه ولد معه ولا يستطيع تغييره كما في هاملت وعطيل على حين ترى عيب شخصية الملهاة سطحيًا وشذوذاً اجتماعياً ما إن يشعر به حتى يعدل عنه .

لقد انتقلنا في الحديث من الراكض الذي يسقط إلى الساذج الذي يعيث به ، ومن العيث إلى الذهول ، ومن الذهول إلى الهوس ، ومن الهوس إلى شتى آفات الإرادة والطبع ، والعلة في كل من هذه الدرجات واحدة وهي (الآلية والنصب) وفي وسعنا الآن أن نطلع على الجانب المضحك من طبيعة الإنسان ، والوظيفة العادية للضحك .

إن ما يتطلبه المجتمع من كل منا هو اقتباه دائم ، وبقظة حادة ، وشيء من

المرونة في الجسم والفكر يجعلنا قادرين على التلازم مع أى موقف نكون فيه .
فالتوتر والمرونة هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمهما الحياة ؛ فإذا أعوزا
الجسد كانت أنواع الرزايا ، وكانت العاهات والأمراض ، وإذا أعوزا الفكر ،
كانت شتى درجات الفقر النفسى والروحى ، وشتى أشكال الجنون ؛ وإذا أعوزا
الطبع كان فقدان التلازم مع الحياة الاجتماعية ، وهو أصل الشقاء ، وسبيل
الجريمة في بعض الأحيان .

فإذا تفردت صور الانحطاط هذه التى تمس جوهر الوجود استطاع الفرد
أن يعيش ، وأن يعيش مع أفراد آخرين ، ولكن المجتمع لا يكفيه البقاء ، بل
يحرص على حسن البقاء ، وهو يوجس خيفة من كل (تصلب) في الطبع والفكر ،
بل حتى الجسد ، لأنه يرى فيه إيذانا بنشاط يغفوه ، نشاط يتعزل ويميل إلى
الابتعاد عن المركز المشترك الذى يدور حوله المجتمع . على أن المجتمع لا يستطيع
في هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى حيث أنه لم يصب بأذى مادى ،
ولكنه يازاء شئ يقلقه ، ولا بد أن يوجه إليه نذيراً لا يعدو أن يكون حركة
أو إشارة ، وما الضحك في الواقع إلا شئ من هذا القبيل ، إنه ضرب من
الاشارات الاجتماعية ، فهو بالخوف الذى يوحى به يجمع الابتعاد عن المركز
المشترك ، ويبعث اللين في كل ما قد يبقى على سطح الجسم الاجتماعى من تصلب
آلى ، ويرد الذاهلين إلى اليقظة التامة .

فالديب الذى يتعمق في فهم النفس الإنسانية على هذا الوضع ، ويطلع على
الجانب المضحك من الإنسان ، ويدرك وظيفة الضحك في الحياة ، وأنه ضرب من
التحذير الاجتماعى حتى لا يشذ الفرد عما اصطلاح عليه المجتمع ، وحتى يعود إلى
مرونته التى ينتظرها منه الناس ، يستطيع إلى حد ما أن يوفق في إثارة الضحك
لدى جمهوره .

ويفسر به نهم الضحك بأنه انطلاق الإنسان الطبيعى من تلك القيسود
الاجتماعية ، ويقول (سالى) Sully إن ثمة أنواعاً أخرى شير الضحك غير تلك

التي ذكرها برجسون لا تدخل تحت التصلب ويعزوها إلى الخروج على النظام أو القاعدة أو العرف ، وإلى التشويه الجسماني أو الخلقى أو العقلى أو فقدان الوقار ، ويضيف بعضهم إلى التصلب الانحطاط والشذوذ والمفارقة فكأنها ، ما يشير الضحك .

على أن بعض النقاد لا يرى ثمة علاقة بين الضحك والمهابة ، ويرون أن الضحك مضلل ، وغير مضمون ، إذ يختلف شدة وضعفا ، ويتوقف إلى حد كبير على مزاج المستمع ، ويسوقون أمثلة من الملاحى الكبيرة التي لا تضحك واستنها تبعث شعوراً متزناً . ويقولون : إذا كانت العواطف التي تستثيرها المأساة متعددة وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب ، فكذلك العواطف التي تبعثها المهابة متعددة ، وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب . ولا ننكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره ، ونجس فضحك جميعاً باختيارنا إذا رأينا شخصاً قد تجاوز في تصرفاته وعاداته وحوادثه مجرى الحياة المألوف .

ولعلنا بهذا قد ألقينا بعض الضوء على منزلة الضحك في المهابة ، وهو ذكرنا آنفاً ، شرط من الشروط التي يرى النقاد الانحياز تحقيقها في المهابة . أما الشرط الثاني فهو أن تكون نهايتها سعيدة أو تنتهى بزواج متثرين في ذلك بشكسبير .

لإن نهاية القصة أو المسرحية على جانب كبير من الأهمية ، ولكنها يجب ألا تحدد نوعها سواء كانت مأساة أم ملهابة . هل إذا كان شكسبير أبقى (هامات وأوفليا) على قيد الحياة ، وزوجهما ، تكون المسرحية ملهابة لا مأساة ؟ . لقد اصطلح الأدباء على أن تكون عقدة المأساة الموت ، وعقدة الملهابة الزواج ، والموت نفسه ليس من المأساة ، ومعظم الملاحى الكبيرة لا تنتهى بزواج ، والزواج نفسه بداية قصة وليس نهاية قصة .

واقعد انتقد اندكتور (جونسون) هؤلاء الكتاب الذين يجعلون الفارق بين

المأساة والمهابة هو النهاية لكل منهما ، ويقول متهاكما ببعض الأدباء الذين خلطوا بين المأساة والمهابة ، ولم يدركوا الفروق الحقيقية بينهما ، ولم يعرفوا كنههما وروحهما ، واعتمدوا في التمييز بينهما على (النهاية) : ولقد كتبت مسرحيات وغيرت فيها النهاية فصارت يوما مأساة ، وآخر ملهابة .

إن روح الفكاهة تسكن في المفارقات ، وفي الأشياء المتناقضة سواء كانت فينا أنفسنا أو بين شخصيتين مختلفتين .

وقد تكون المفارقة جسمية كالمرأه البدينة جداً التي يسير بجوارها زوجها النحيف جداً ، أو المفردة في الطول وفي يدها زوجها المفرد في القصر ، فلا شك أن هذا منظر يثير الضحك .

وقد تكون المفارقة خلفية كما بين البخيل الشحيح الكثر والسكران السمع . وقد تكون عقلية كما بين الشخص المثقف ثقافة رفيعة أو الفيلسوف والجاهل الغر .

وقد تكون في السلوك كما بين الشخص المتهذب المصقول الذي ينتمي إلى طبقة راقية تراعى في حياته وتصرفاتها قواعد معينة، وشخص من عامة الشعب لا يعرف شيئاً عن هذه القواعد والأنظمة ، وإنما يتصرف بحسب البيئة التي عاش فيها والمبادئ التي ألفها .

وقد قيل إن ملهابة لا تضم غير الجانين أو الشواذ لا يمكن أن تضحك ، بل لا بد لإظهار الجنون أن يكون هناك عقلاء في تصرفاتهم وأقوالهم ، ولا بد لعرض الشذوذ أن يكون ثمة من يتصرف تصرفاً طبيعياً يطابق ما تواضع عليه المجتمع ، فيضدها تميز الأشياء .

وذكر كثير من النقاد أن عظمة (شو) أتت من كشفه عن هذا الازدواج في الأخلاق الإنسانية (الحيوانية والإنسانية ، والشر والخير) أو كما مثلها شكسبير في ملهباته (حلم ليلة في منتصف الصيف) في « بوتوم » و « تيتانيا » وجسم هذا الازدواج ، وهذين الخلقين ، فأليس « بوتوم » المغفل رأس حمار ،

ليرمز بها إلى أن رأسه في الحقيقة لا يمتاز عن رأس الخمار في تفكيرها ونظرتها إلى الحياة . وهو عنده يمثل الجانب الحيواني في الإنسان ، ووضع في مقابله « تيتانيا » ذات الروح الشفافة ، والعقل الذكي . وبما أنه لا يوجد شيء في الطبيعة مضحك بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه ، فنظر « تيتانيا » وهي متدله في حب « بوتوم » ، وقد وقعت تحت تأثير السحر ، وأخذت تناسده في ذلة ألا يبرح الغابة لأنها تحبه حباً جماً ، وتحب غناؤه — مع أن صوته مزعج — منظر يدعو إلى الضحك كما يدعو إلى الإشفاق وارثاء . وتفسير ذلك نقرر ما دله « جون بانر » في بحثه عن ملهات السلوك نقلاً عن (هوراس ولبول) : من أن هذا العلم ملهات لهُولاء الذين يفكرون ، ومأساة لهُولاء الذين يشعرون ، ويقول : إذا لجأ المؤلف إلى ذكاء الجمهور في عرضه للمواقف الإنسانية المتزايدة والصراخ بينهما . فإن مسرحيته من قبيل الملهاة ، وإذا لجأ إلى ما في قلوبهم من مشاعر وأحاسيس . واستدرار رحمتهم وشفقتهم فإن مسرحيته من قبيل المأساة ، إذا إذا نظرنا بعين الذكاء إلى « تيتانيا » الجميلة ذات الذوق الرفيف والروح الشفافة وهي نتيجة في حب « بوتوم » المغفل ، ونراها تعانقه وتقبله وتبته لواعج حبها وجدنا المنظر مضحكاً وتكشفت لنا المفارقة . أما إذا شعرنا بأنه من المؤلم أن تقع شخصية روحية جذابة ، وملكة من ملوك الجن في حب مثل هذا المغفل الذي يابس رأس حمار ، ويفكر تفكير حمار انقلب المنظر إلى مأساة ، وكانت روح الفكاهة لدينا مريضة ، لأن شكسبير أراد ولا شك أن يكون ملهات ، ولذلك كان تقدير أرمزها هنا ضرورة محتمة ، لأن شكسبير يعرف صنعتها تمام المعرفة ، ولا يخطئ بين الأشياء ، فهو حين يريد أن يستثير المشاعر ، ويأق بالمأساة يعرض علينا عطيلاً يخفق « ديزدمونة » فهو يريد أن يحزننا بهذا المنظر ، ويلجأ إلى العاطفة مع أن الشخصيتين في هذا المنظر متباينتان ، كذلك فالغلظة والبداوة ، والطباخ العقل في « عطيل » ، والرقه والحضارة ، والعقل في « ديزدمونة » .

وإذا كان لا يوجد شيء بطبيعته مضحكاً بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه صلح كل شيء لأن يكون موضوعاً للملهاة . بيد أن الملهاة لها تقاليدها كما أنها فكرة ، ولا شك أن أي أديب يتناول موضوع الملهاة متأثر إلى حد ما بالمثل الأعلى

في هذا الفن ، ويقدم عادة وجهة نظر اجتماعية ، وقيس التصرف الإنساني الذي يعرضه على التصرفات المألوفة لا المثل العليا .

وعلى ذلك فإن ما يصوره — وهو موضوع الملهاة — وقد يحدده بأنه غير مألوف ، وقد يتضمن بعض الشخصيات ذات التصرفات المألوفة لإظهار التناقض والمفارقات ، ولكن معظم شخصياته تكون عادة من الشخصيات ذات التصرفات غير المألوفة ، وهذا طبقاً لما تقرر من أن شخصيات المأساة وحوادثها يجب أن تكون طبيعية حتى نشعر بآثرها ، وإن كانت تظهر تصرفات بعض الشخصيات في المأساة غير طبيعية كتصرفات (ماكبيث) . وعلى العكس من ذلك الملهاة كما قررنا آنفاً ، على أنه لا بد من الفرقة بين العادى والطبيعى .

المأساة تعالج مواقف غير عادية ، ونتيجة لذلك تكون في حالات عقلية ونفسية غير عادية ، ويجب أن نشعر أننا قد تقف في مثل هذا الموقف ، وأن علينا أن نتصرف في مثل تلك الظروف مثل تصرفات شخصيات المأساة .

ومشكلة الأديب في المأساة هي أن يعبر الهوة التي تقع بين المرعب المفزع والطبيعى ، ليرينا مثلاً قانلاً مثل « ماكبيث » أو مجنوناً مثل « الملك لير » الذى احتفظ إلى آخر نفس بأعمق وأصح الأحاسيس الإنسانية ، إن الأديب يفعل ذلك ويعبر هذه الهوة لا بتوكيد الطبيعى ، ولكن بإيهامنا به ، وجعلنا نحس بأنه يأتى عرضاً في ثنائيا أحاديث تلك الشخصيات .

وإذا قيل إن المأساة تعالج الموضوع غير العادى ولكن طبيعى ، فالملهاة تعالج غير الطبيعى ولكن عادى ، وتصرفات شخصيات الملهاة غير الطبيعية ليست مطلقة ودائمة ، بل يجب أن نشعر أن في استطاعتهم أن يتصرفوا أحياناً تصرفاً طبيعياً إذا أرادوا ذلك . ومهمة أديب الملهاة هي أن يقرن بين التصرفات الإنسانية غير الطبيعية والطبيعية ، وعلى ذلك وجب أن يكون على بصيرة بمبادئ الأخلاق وتحليلها ، أى أن يكون فيلسوفاً أخلاقياً .

ليس ثمة قياس واحد للتصرف الإنساني ، بل توجد عدة أقيسة ، وقد تختلف

وتتشعب وتتناقض ، وكل كاتب من كتاب الملهاة لابد له من قياس أو مقياس
أخلاقي في ذهنه إذا خرجت عنه الشخصيات تبدو مضحكة ، وعلى هذا فعالم الملهاة
هو عالم مصور تصويراً طبيعياً مزدحماً بشخصيات شاذة .

إن هناك عنسراً (كاريكاتوريا) في الملهاة ، ويستخدم هذا العنسر كثيراً
شذوذ الشخصية ، وكل إنسان منا مهما كان طبيعياً فيه فقط ضعف سواء كانت
جسيمة أو نافذة . ومن الاعتراضات على هذه الصيغة أن الملهاة ليست واقعية و
طريقة علاجها وتركيبها ، وليس لدى شكبير ملهاة واحدة واقعية في طريقة
علاجها ، حتى ملهاة (كيل بكيل) التي يقال : إنها أقرب إلى الواقعية من سواها .
إن خرافات (إيسوب) كثيراً ما تستخدم في موضوع الملهاة ، وهي غير واقعية .
والأمثال والمجازات والاستعارات والكنايات تستخدم بسهولة في الملهاة ، وكانت
الذيلة (Vice) في المسرحية الخلقية شخصية مضحكة مع أنها غير واقعية ، بل
هي تجسيم لشيء معنوي ، وأحسن ملاحى « أرسطوفان » أول كاتب للنهاة في
أوروبا ليست واقعية بل رمزية ، وإن كانت الشخصية الرئيسية في ملاحيه
يتصورها الآثينيون عادة شخصية متوسطة العمر من الطبقة الوسطى ويخلعون عليها
صفة واقعية ، ولعل هذا التجسيم في العيوب هو الذي يخرجها من واقعتها من
حيث العلاج لا من حيث الموضوع .

* * *

أما موضوع الملهاة فيشمل كل شيء في الحياة ، بيد أن ثمة موضوعات أثيرة
لدى بعض الأدباء ، فكان التنصع والتكلف من الموضوعات المحببة عند شكبير ،
وكان موضوع الغفلة أثيراً لدى « بن جونسون » وبعضهم يفضل معالجه اختق
والجهالة والخبث ، أو يفضل البخل والنفاق والكذب وحب الظهور بما نسميه
عادة « ملهاة الطبايع » وسنعود إلى الحديث عنها بعد قليل ، ومهما يكن من أمر
فيجب ألا تخلق الشخصيات المواقف ، واسكن المواقف تعرض الشخصيات
وتظهرها .

ويمكن تحديد موضوع الملهاة بأنه أخطاء يمكن علاجها وتداركها وإصلاحها ، وإن كان ثمة اضطرابات وشغب تعالجهما الملهاة ولا يمكن علاجهما ، بيد أن مثل هذه الاضطرابات ، وذاك الشغب لا يحدث أضرارا جسيمة للمجتمع الذى يحدث فيه .

وإذا اقتضت هذه الأضرار على شخص أو شخصين فى النهاية فلن يعجزهما ذلك عن مواصلة الحياة . وملهاة البخيل ، لمولير من هذا النوع . أما إذا كان الاضطراب عاما يشمل مجموعة كبيرة من الناس فيجب أن يكون له فى النهاية علاج وعلى هذا فحقا ما يقال : من أن موضوع الملهاة ليس من الأمور الجدية الخطيرة ، ولكن من الأمور العادية غير الخطيرة . موضوع الملهاة هو مشكلة تحدث بين الناس ولكن لا تترتب عليها نتائج خطيرة عادة .

وليس من الغريب إذا أن يكون الموضوع الجنسى هو الموضوع الاثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذى تكثر حوله المنازعات وتكثر فيه التصرفات الشاذة فكل النساء يبدون غير طبيعيات فى نظر الرجال ، وكل الرجال يبدون غير طبيعيين فى نظر النساء .

والملهاة تحدث عادة فى التصادم بين الشعور الإنسانى حيال الجنس الآخر وتصرفه ، وبين المثل الأعلى ، والواقع أن الملهاة لا تنكر الحب العذرى والدمائة والرقه التى أصبحت طبيعة ثانية فى عالم المدنية الحديثة . كما لا تنكر الملهاة المطاردة البدائية والسطو والاستجابة التى تشارك فيها الحيوانات الأخرى .

والعلاقة الجنسية هى التى يتوقف عليها بقاء النوع الإنسانى ، ولذلك فهى أكثر الأمور واقعية وطبعيا ، وأكثر الاضطرابات حدوثا فى حياة الإنسان تنشأ من هذا الموضوع ، وهذا هو السبب فى أنه كان من أهم وأروع وأحسن الموضوعات التى تعالجها الملهاة .

الملهاة تصور الرجال والنساء فى المجتمع ، أى أن يكون المنظر فى المدينة لا فى الغابة كما هو الحال فى بعض ملاحى شكسبير لأن شكسبير لم يكن فى استطاعته

أن يكون واقعياً ، إذ لا يستطيع العمل إلا إذا أطلق خياله على قدر طاقته . ولكن ما المراد بالمجتمع ؟ هل هو هذا النفر من الأثرياء الذين لا هم لهم إلا المتعة ، والذين يتكلمون بلهجة خاصة ؟ إذا تسكون الملهاة محدودة أكثر عما كانت عليه على يد شكسبير .

لقد كان شكسبير في (حلم ليلة في منتصف الصيف) على الرغم من أنها وقعت في الغابة أقرب إلى الطبيعة من غيره بتصويره (بوتوم و تيتانيا) ، إنه كان دائماً كما يقول الدكتور جونسون يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوادث ، كان يختار شخصياته ملوكاً وقياسرة ، ولكنه يعاملهم باعتبارهم رجالات ، ويفكر فيهم على أنهم رجال ، ويظهر صفاتهم الإنسانية على حقيقتها ، وما فيها من قوة وضعف ، وإذا كانت بعض مسرحياته تعالج الأشباح والأرواح فلمنعلم أن كل الفنون ومزية كما يقول الدكتور جونسون .

المجتمع في الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس . إنه مجموعة من التقاليد والعادات والآراء تتعاون معاً ، وقد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون في مساحة محدودة ، وقد يشمل الإنسانية جمعاء .

في القرن السابع عشر تغيرت النظرة الاجتماعية إلى الأشياء ، وأصبحت مادية عقلية ، فلم تعد تقبل الجن والأشباح لتظهر في الملهاة ولذا اتجهت نحو الواقعية قليلاً ، وحددت الزمان والمكان على قدر المستطاع ، وأصبح المجتمع يشمل الإنسانية كلها إلا تلك الطبقة التي تحدثنا عنها آنفاً .

ثم جنح بعض الأدباء إلى تضيق الدائرة ، وقصرها على مجتمع خاص من الناس يتشابهون في المشارب وفي المقاييس الخلقية والعقلية ، كالصيارفة أو المدرسين أو الأطباء أو الفلاحين ، وهذا يسهل على الأديب عملية القياس . وإظهار الشذوذ والضعف .

وفي القرن الثامن عشر راجت الملهاة العائلية ، وتركزت الحياة الاجتماعية في المنزل ، وقد نمي هذا النوع (أديسون) ، وأحسن من كتب هذا في الأدب

لإنجليزى هو (جولد سميث) ، واسكن المنزل الواحد مهما كان عظيماً أو كبيراً لا يتسع للملهة أن تعرض بكل ما فيها من قوة فانتقلت على يد بعض الأدباء من المنزل إلى القرية . ثم جاء (برناردشو) وعدد أماكنها ، وكلها أماكـن غربية ، وإن بدت واقعية ؛ ولما كانت ملهانه ملهاة فـكرة (Comedy of Idess) كان المكان عنده غير مهم لولا أن المسرح يتطلبه . وكل مـلاهيه تتعلق بالآفكار التى يتناولها أهل الطبقة الوسطى المثقفة من الشعب ، فهناك بيئة منسجمة نعيش فيها هذه الأفكار وبهذا أمكنه أن يقيس العادات والأخلاق على مقياس معين .

وبعد هذا العرض السريع الذى اقتضاه كلامنا على موضوع الملهاة وعلاقته بالمجتمع نرى لزماً علينا أن نتعرض لبعض هذه الموضوعات بشيء من الإجمال ؛ وأهمها وأشهرها وأكثرها تداولاً هو « ملهاة الطبايح » .

والمقاعدة فى « ملهى الطبايح » أن الطبع الذى يثير فىنا الضحك « هو تصلب ضد الحياة الاجتماعية ، أو تشويه خلقى . Deformity . وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التى نلاحظها فى الناس هى التى تكون موضوعاً للملهة ، وفى هذا رأى جانب كبير من الصواب ، بيد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة سهلة ، ومن الصعب رسمها وتعيينها ، وهى تختلف من بيئة إلى أخرى حسب اصطلاحات المجتمعات المتباينة .

وقد نضحك من المحاسن كما نضحك من العيوب ، فالفضيلة المتصلبة تضحك كما يضحك العيب المتصلب ، فالطبع الذى يؤخذ أساماً للملهة ليس عيباً بالمعنى الخلقى للكلمة ، وقد تكون أعمال الشخص الذى يتجسم فيه هذا الطبع موافقة كل الموافقة للأخلاق ، ولكن يبقى عليه بعد ذلك ألا يجعلها موافقة للمجتمع ، « فألسيست » فى رواية (موليير) « كاره البشر » مثال للأخلاق الفاضلة ، واسكنه غير اجتماعى ولذا كان مضحكاً . إن جعل الرذيلة المـرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك ، فالذى يخشاه المجتمع إنما هو اتصلب ، وصلابة «ألسيست» ، هى التى تضحكننا ولو كانت صلابة فاضلة ، وكل من ينعزل يتعرض لأن يكون مضحكاً .

ليس من مهمة الكاتب المسرحي أن يقرر النظريات الأخلاقية ، ولكن وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع ، وأن يحكم عليها طبقا لمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها في مجتمع ما ، وكل ما يطلبه من كاتب الملهاة أن تكون مقاييسه مطردة ، لا أن تكون صحيحة .

وفي الحق أن الموضوع جزء من المشكلة القائمة بين الأخلاق والفن ، ولأننا لا بد لنا من الاعتراف بأن المثل الأعلى الأخلاقي والمثل الأعلى الاجتماعي لا يختلفان في الجوهر ، وهذا مما يشرف الإنسانية ، ونستطيع أن نسلم على وجه العموم بأن عيوب الناس هي التي تضحكننا فعلا ، على أن نضيف إلى ذلك أن ما يضحكننا في هذه العيوب هو كونها د غير اجتماعية ، لا كونها د غير أخلاقية .

والشخصية المضحكة في ملهاة الطبايح تجهل عيوبها عادة — كما فررنا ذلك آنفاً — وتصدر في أقوالها وأفعالها دون وعي منها بما ترتكب من أخطاء . وهذا نوع من التصلب يأتي من إهمال النظر إلى المجتمع ، وإلى ذات الشخص حتى يعرف كيف يتلامم مع غيره .

والملهاة الرفيعة هي التي تستهدف تصوير نماذج عامة ، فهي تصور لنا طباعا صادقاتها في طريقنا ومنصادفها ، وهي تعرض متشابهات ، وترى إلى أن تضع أمام أبصارنا نماذج إنسانية عامة ، فكاره البشر ، والبخيل والمقاسر ، والذاهل .. الخ هي أسماء أجناس .

ولا يخطر ببال كاتب المأساة أن يجمع حول بطله الرئيسي شخصيات ثانوية تكون نسخا من البطل ، لأن البطل في المأساة شخصية فريدة في نوعها ، وقد يسكن تقليده ، ولسكننا بهذا التقليد ننتقل — من حيث ندري أو لا ندري — من المأساة إلى الملهاة .

أما في الملهاة فبعد أن يكون الأديب شخصيته الرئيسية يخلق شخصيات أخرى تحوم حولها ، وتتصف بنفس ملامحها العامة وتقلدها في تصرفاتها وحرركاتها وكلامها

وهذا التقليد نفسه يبحث على الضحك ويشير السخرية . وكثير من الملاحى يكون عنوانها جمعا مثل ، النساء العالمات ، و النساء المتحذقات ، . فالفرق بين المأساة والمهاة فى هذا هو أن المأساة تعنى بالافراد ، والمهاة تعنى بالأنواع .

وعلى هذا فالطبع المضحك الذى يتخذ أساسا للمهاة الطباع يجب أن يكون مضحكا فى ذاته ، مضحكا فى أصوله ، وفى كل مظهره ، ويجب أن يكون عميقا حتى يقدم للمهاة غذاء دائما ، وأن يكون سطحيا مع هذا يظل فى مستوى المهاة وألا يراه صاحبه بل يصدر عنه من غير وعى منه ، وأن يراه سائر الناس حتى يثير فيهم ضحكا عاما وأن يكون متساعجا مع نفسه كل التساعج فيعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزججا للناس فيقاصوه من غير شفقة ، وأن يكون من الممكن تصحيحه مباشرة حتى يأتى الضحك منه بفائدة ، وألا يتفصل عن الحياة الاجتماعية ولو كان المجتمع لا يطيقه .

المهاة كما قررنا من قبل هى سلاح الإنسان الاجتماعي ضد الخيبة والإخفاق والفضى والتصلب والتشويه والشذوذ وعدم التناسب ، وكثيراً ما قيل من أن مهاة الطباع لا تبحث على إثارة الخيال ، إذ أنها تقسم الناس أنماطا ، وتخلق لكل منهم كلاما وأفعالا خاصة ، ولكن لا تبحث فيهم الحياة ، أى أنها لا تصورهم موجودات بشرية — ولعل ذلك راجع إلى أنها تصورهم نماذج وأمثلة فذة فى الطباع التى يمثلونها ، مع أن من الخير لنجاح المسرحية أن نشعر بأن الشخصيات التى تعرض فيها حياة . ولا تتحرك كأنها دى تتحرك بخيط من وراء الستار . ومع هذا فن المقرر أن المهاة الرفيعة يجب أن تتضمن بعض العناصر الثابتة فى الإنسانية حتى لا تفقد ميزاتها بمرور الزمن ، وقد قال بعض النقاد : إن المهاة قد تسخر من حماقات عصر بعينه ، ولكن المسرحيات الخالدة يجب أن تقف على الجماعات المشتركة الدائمة للإنسانية فى شتى عصورها ، وهذا ما فعله شكسبير وموليير وشريدان ، أما من هم أقل منهم منزلة فقد اكتفوا بمعالجة حماقات محلية أو مؤقتة أو خاصة .

قد تسكون المهاة مرآة العصر ، ولكنها فى نفس الوقت يجب أن تسكون مرآة الزمن .

وقد سلسكت الملاهى الخالدة أحد طرفين أولهما : أن الشخصيات لا يمتون إلى عصر بعينه أو مكان بذاته ، وثانيهما أن الملهاة فى بملها رمز للجمتمع الإنسانى فى عمومه .

ومما يساعد على هذا التعميم أن يكون فى الملهاة قصتان أو عقدتان أو أشر مما يفيد التسكرار ، ويبين أن هذا العيب الاجتماعى ليس وفقاً على طبقة معينة من الناس كأن تتورط السيدة المتزوجة فى حب شخص ما وتتورط خادمتها فى حب خادمه وتسير القصتان معا جنباً إلى جنب فى الملهاة .

أما فى ملهات العادات والسلوك ، — وقد ضربنا نموذجاً لها فيما سبق — فإنها تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخلاق التى توحى بهذه التصرفات أى أن الكاتب يجعل مقياسه العادة لا الأخلاق ولا علم النفس ، وعلى هذا فلماته أضيق فى مغزاها من ملهات الطباع ، لأنها تشير إلى مستوى خاص لمجموعة من الناس فى وقت معين ومكان معين أكثر مما تشير إلى مبادئ عالمية أو فلسفة عامة ، وعلى هذا فلمهات العادات والسلوك تتلف فى أحسن حالاتها ملهات طباع .

إن اضطراب شخص من عامة الشعب وتعرضه فى تصرفاته حين ينكلم وحين يشير وحين يأكل وحين يجلس وسط جماعة راقية مهذبة يشير الضحك . كما أن تصرفات سيدة من الطبقة الراقية حين تجرد نفسها وسط جماعة من نساء الطبقة العاملة تشير الضحك ، فالسلوك المضحك أقل من المستوى الاجتماعى أو خروج عن المستوى الاجتماعى ، وقد ينبعث الضحك فى ملهات السلوك من محاولة شخصية تقليد أخرى فى سلوكها وكثيراً ما اتخذ تصلب بعض الناس فى عاداتهم وسلوكهم مثاراً للضحك فى الملهات كالحامى الذى لا يستطيع التخلص من عادات المحامين ، وكالطبيب الذى لا يستطيع أن ينسى أنه طبيب حين يترك عيادته ، وكأستاذ الجامعة الذى لا يستطيع أن يتخلص من جو الجامعة ، وكالشيخ العجوز الذى لا يرى فى تصرفات الجيل الجديد أى خير .

إن تصرفات هؤلاء جميعاً إذا عرضت في الملهاة مع ما يناقضها تبعث المضحك لما فيهم من آلية وتصلب في العادات .

هذا وقد تكلمنا فيما سبق على الملهاة العاطفية ، وبقي نوع من الملاهى يعتمد على (الكلمات) ، وهنا يجب التمييز بين المضحك الذى تعبر عنه اللغة ، وبين المضحك الذى تخلقه اللغة ، والأول من الممكن عند الاقتضاء ترجمته إلى لغة أخرى ، ولو أنه يفقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله إلى مجتمع جديد يختلف عن الأول بعاداته وآدابه وبتداعى الأفكار فيه على وجه الخصوص . وأما الثانى فهو بوجه عام منمنع على الترجمة ، وذلك لأنه يرجع إلى بنية الجملة ، أو اختيار الكلمات ، فهو لا يظهر بوساطة اللغة بعض أنواع الذهول فى البشر والحوادث ، بل يبرز ذهول اللغة نفسها واللغة نفسها هى التى تعد هنا مضحكة .

ويلجأ كتاب هذا الضرب من الملاهى أحياناً إلى آلية بعض الناس فى تعبيراتهم كآلية الموظف الذى يعمل كما تعمل الآلة ، وتصدر عنه كلمات تقليدية تأتى فى ظروف غير مناسبة فتكون المفارقة داعية للمضحك ، مثال ذلك سفينة غرقت واستطاع بعض ركبها النجاة بزورق بعد أن عانوا مشقة عظيمة ، وكان قد هب انه بدتهم موظفو الجمر فكما لبث أن سأل هؤلاء الناجين : هل معكم شئ تعلنون عنه ، . أو ما قاله أحد النواب مرة وهو يستجوب وزيراً عن جريمة قتل وقعت فى قطار : إن القاتل بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولا شك من اليسار فخاف بذلك التعليقات الإدارية .

وأحياناً بالانتقال غير المنتظر من المعنويات إلى المساديات ، ومن الروح إلى الجسد ، فإذا كنت تؤمن شخصاً وقلت : « كان رحمه الله فاضلاً سميناً » انفجر الناس بالمضحك .

وأحياناً بقلب الإنسان إلى جماد ، كأن يأخذ موظف صغير إجازة ويذهب وأسرته للضيف لأول مرة فى حياته ، فتراه فى حالة عصبية ، ويضع أمتعته وأمتعته أسرته فى القطار ، ويحرص كل الحرص على ألا ينسى منها شيئاً فيبدأ فى عددها . . . أربعة ، خمسة ، ستة ، و امرأتى سبعة ، وابنتى ثمانية ، وأنا تسعة ،

وثمة كلمات مضحكة يكون مبعثها السذاجة الطبيعية كانت أم مقصودة تتناك السيدة التي دعاها أحد العلماء لمشاهدة خسوف القمر من مرصده ، فجاءت متأخرة بعد أن انتهى الخسوف فقالت : « هلا تفضل سيدى العلامة فاستأنف إكراماً لى ، » .

إن غن كاتب الملهاة ليس فى تأليف العبارة فحسب ، بل الصعوبة فى إعطاء العبارة قوة إيجائها أى فى جعلها مقبولة ، وهى لا تكون مقبولة إلا إذا بدا أنها تصدر عن حالة نفسية خاصة ، أو تقال فى ظروف معينة .

ولا أريد أن أطيل الكلام على هذا النوع من الكلمات والنكات المضحكة ، ولا على الملاحى التى تعتمد عليها فهى ليست من الملاحى الرفيعة ، وإنما الغاية منها إثارة الضحك ليس غير .

وهذا النوع فى الغالب نسميه « مهزلة » Earce ، ويختلف عن الملهاة الحقيقية بأن الحوادث فيه تافهة . وغايته بعث المسرة والمرح والضحك ، وليس معنى ذلك أن الملهاة ليس فيها ما يضحك ولكنها لا تعتمد فى الغالب على الضحك ، إن المهزلة تتوقف الفكاهة فيها غالباً على الكلمات والإشارات والمواقف الجسمية .

ومن الفروق الواضحة بين الملهاة والمأساة فيما يختص بالناحية الجسمية أن كاتب المأساة يتجنب على قدر استطاعته أن يلفت الأنظار إلى مادية أبطاله ، لأنه متى بدأت العناية بالجسم صار يخشى من تسرب بعض الهزل إلى عمله ، ولذلك كان أبطال المأساة فى الغالب لا يشربون ، ولا يأكلون ، ولا يستدفقون ، وقبلها يجلسون لأن الجلوس فى أثناء الكلام يذكر المرء بأن له جسماً .

ولقد لاحظ نابليون أننا بالجلوس ننتقل من المأساة إلى الملهاة ، وهاك نص ما قاله فى أثناء حديثه مع ملكة بروسيا بعد موقعة « بينا » : لقد استقبلتني — مثل شيمين — بلهجة مفجعة تقول : عدالة ، عدالة يا سيدى ارد إلى ماجد بورج . ومضت فى هذه اللهجة التى كانت تزعجنى كثيراً ، فأردت أن أجعلها تغير لحنها

فرجوتها أن تجلس ، وهذه خير وسيلة للتخلص من مشهد مفرجج ، إذ ينقلب من
مأساة إلى ملهاة .

وبعد فهذه هى الملهاة فى طبيعتها وأنواعها وأشهر كتابها ، وقد آثرتها
بالدراسة لأنها اليوم تسكاد تطفئ على ألوان المسرحية الأخرى ، ولقد سقت لك
فى صدر الكلام عن الملهاة ملخصا لأشهر الملهاهى العالمية، وبالرجوع إليها تستطيع
أن تفهم طبيعة المأساة على ضوء ما ذكرناه هنا .

مراجع

- Evan Esar : The Humor of Humor.
Ifor Evans : A Short History of English Literature.
J. Y. Greig : The Psychology of Laughter and Comedy
A. Leng : History of English Literature.
A. Niccoll : 1. British Drama ,
: 2. World Drama.
: 3. Theory of Drama.
L. J. Potts : Comedy .
Arther Sewell : Character and Society in Shakespeare
G. B. Shaw : Dramatic Essay and Opinions.
Sully : Essay of Loughter.
Whitfield : Introduction to Drama.
Wyartt : Tutorial History of English Literature

أحمد أمين وزكى نجيب : قصة الأدب في العالم .

هنرى برجسون : الضحك (تعريب سامى الدروبي وعبد الله
عبد الدايم) .

حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى .

بناء المسرحية

تمهيد :

الغرض من القوانين الأدبية هو مساعدة الفنان على الوصول إلى مثله الأعلى لا تقييده والتحكم فيه ، وإذا وجد الفنان الموهوب أن القوانين تعوقه تركها جانباً من غير تردد ، بيد أنه إذا كان فناناً موهوباً حقاً تراه يتبع آلياً قوانين يضعها لنفسه . وليس الغرض من وضع القوانين الأدبية خلق الكتاب والشعراء ، فلا تصنع القوانين ولا القواعد ، ولا النماذج ، ولا التحذيرات ، ولا الجلد الدائم والعمل المتواصل الكتاب المسرحي ، أو القصص أو الشاعر ، إذا لم يخلق ولديه الموهبة الفنية . فإذا وجدت الموهبة ، ومن حسن الحظ أن كثيراً من الناس لديهم الموهبة لمكتابة المسرحيات — وهي ما يعيننا الآن — وإن اختلفت قوة وضعفها — أمكنهم الاستفادة من القوانين التي يقدمها النقاد ومن دراستهم للمسرحيات الناجحة ، ومع هذا فقد يؤدي الفحص عن هذه القوانين إلى احتقارها وإهمالها ، وقد يشعر المتفرج أن معلوماته السابقة عن القوانين المسرحية تعوقه عن التمتع بالمسرحية . وعلى الرغم من كل ما يثار ضد القوانين الأدبية من اعتراضات فدراسة هذه القوانين كبيرة الفائدة للؤلؤ والمخرج والمتفرج على السواء ، وقد غنى بها الغربيون عناية فائقة ، وألقوا فيها كتباً عدة درسوا فيها المسرحيات الناجحة ، حتى يهتدى بدراستهم من يطلب لعمله الفني السكال والخلود ، وحتى يختار لنفسه القوانين التي تلائم مزاجه الفني ، أو يثور عليها ويضع قوانين أخرى إذا كان من العباقرة الافرذاذ .

فالكاتب النابغة أو العبقرى قلبا يتقيد بالطريق الذي رسمه من قبله ، وسيجد بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، والتي تبرز خصائصه وفنه ، وتعبّر عن نبوغه وشخصيته ، وقد يخطئ مرات ويصيب مرة ، ولكنه لا بد أن يجد هذه الطريق في النهاية ، فإذا ظهر نبوغه نسي الناس أخطائه ، واعتفروها له ،

أما إذا كبا جده ولم يكن من أسعدهم الخط وأسبغ عليهم العبقريّة والنبوغ ، فلن يغفر له الناس زلاته. الماضيّة ، ومثل هذا الكاتب وضعت هذه القوانين التي عليه ألا يحيد عنها .

إن الرسّام يرى الصورة معروضة كما رسمها ، إنه عمله لم يساعده فيه إزمان ، ولم يتدخل أحد بينه وبين ما خلق ، إنه وهو يرسم يتتبع مراحل رسمه ونموه ويشككه كما يريد . وكذلك الموسيقار قبلما يتدخل إنسان في القطعة الموسيقيّة التي يزلفها . ومثله كاتب القصة ، فقصته في الغالب تنشر كما كتبها وانتهى منها . أما كاتب المسرحيّة فإنه لا يرى عمله إلا بعد أن يتدخل عشرات الناس في إنجازه وعرضه ومساعدته ، فثمة عوامل عدة لا دخل للفنان فيها ولا سيطرة له عليها . من ذلك :

١ - - يجب أن يحيط الكاتب خيراً بالإنسانية في مظاهرها المختلفة ، وكلما تخيل الإنسان خصبة التي خلقها بوضوح استطاع أن يضي عليها من المواهب والصفات ما شاء ، ولكنته قد يفجع حين يراها ممثلة على المسرح ، لأنها لم تأت كما تصورها وخلقها ، فصوت الممثل وشعوره وشخصيته تجعل هذا المخلوق الذي تصوره الفنان يبدو غريباً عليه ، فالشخص النحيل الأنيق المظهر ، الفارع العود ، لا يصح أن يظهر على المسرح أعرج قزما زرى الهيئة ، والسيدة الجميلة الرشيق لا تمثلها امرأة بدينة .

هناك عدة أمور يذكرها المؤلف ، وقد لا تراعى في التمثيل . أمور دقيقة كإشارات الطيفة ، ووقفات هادئة ، وابتسامات عذبة ، وتغير في نبرات الصوت ورشاقة في المشي . وقد يحدث العكس ، فيحسن الممثل الجيد من الشخصية التي خلفها المراقف كما أن الممثل الرديء قد يشوهها ، والمهم أن نفهم أن ما يكتب قد يختلف عما يمثل تبعاً للتمثيل ، وليس من المستطاع أن يكتب المؤلف ، وفي ذهنه ممثل بعينه . فالممثلون الدافعون قلة ، والممثل نفسه تعثره حالات مختلفة ، وهو همزئ للشيخوخة والتمتعاد . ولا شك أن مواهب المؤلف الذي يكتب للممثل

بعينه مواهب هزيلة ، إذ يتوقف نجاح مسرحيته على شخصية الممثل ، فهي ليست خالدة ولا دائمة ، ولا تصلح لكل زمان ومكان ، وإذا ذهب هذا الممثل أو عاقه عائق سقطت أرواية .

٢ -... قد لا تتحقق المناظر التي يتخيلها المؤلف وهو يكتب مسرحيته لنعطي له الجو الخاص الذي نعش فيه شخصياته ، وذلك حين يشترك فيها الرسام والتجار ومدير المسرح وميزانته ، ولذلك يجب عليه أن يحدد من تخيلاته للمناظر ويصر على أبسط الأشياء وأقلها .

٣ — ثم هناك المخرج ، والمخرج في المسرح الحديث لا يقل عن الممول للمسرح ، وفي العادة يحدد الممول السياسة العامة للمسرح ، ولكن إذا اختيرت المسرحية فالمخرج هو الطاغية المستبد .

فقد يستشار المؤلف في الممثلين ، وقد يبدي رأيه في أثناء التجارب ، ولكن الرأي الأعلى دائماً للمخرج . كل شيء يحيط بالمؤلف يشعره بأن مسرحيته غير مرغوب فيها ، وغير مرضى عنها ، فإذا وقع العقد وحدثت المعجزة صارت إنسانيته لا تحدد ، وشعر بفرح عظيم لا يقدر ، لأن مسرحيته بسترى الضوء ، وتبرز للحياة .

وهناك كذلك الممثلون وعلاقتهم ببعضهم ببعض ، ورغبتهم في العمل بمسرح خاص ، وقدرة المسرح على دفع ما يطلبون من أجور ، والمخرج ونظرياته وتجاربه . كل هذه الأمور تدفع بالمسرحية بعيداً بعيداً عن المؤلف حتى يصير في النهاية حين يراها بمثابة كأحد نقاد المسرح الذين يشاهدونها لأول مرة .

٤ — وأخيراً هناك الجمهور . ولا يصح أن يقال عن مسرحية أنها مثلت إلا إذا شهدها الجمهور ، والمهم في الإخراج هو التأثير على هذا الجمهور ، بالحركات والعمل والأضواء ، والإلقاء ، والصمت وغير ذلك .

وإذا لم يستول الممثلون على الجمهور وشعوره عقب رفع الستار مباشرة صارت

المسرحية في خطر ، وقد لا ترى الحياة بعد ذلك . إن الافتتاح وقوته لا يقل أهمية عن الختام ، وهذا الجمهور يختلف في أذواقه ومشاربه ، وحظه من الثقافة ، ويختلف من جيل لآخر ، فهو اليوم موجود وغداً ميت ، ولا ننتظر من الجمهور تلاحقاً ، بل لا يصح أن نطلب منه ذلك .

ليس عند الجمهور وقت متسع للتفكير حتى يسدل الستار ، إنه يريد التأثير ولو كان التأثير خفياً ، وعلى هذا يجب ألا يكون الموضوع مبهماً ، ولا نغنى بهذا أن تكون المسرحية ساذجة ، ومعروفة النتيجة من قبل ، وإنما نغنى أن يعرض المؤلف أفكاره الصعبة بمهارة حتى تفهم بسرعة ولو فهمنا سطحيًا ، على أن يترك للنظارة فرصة أخرى للتفكير بعد أن يسدل الستار .

والمسرحية الجيدة تترك الجمهور راضياً حتى ولو لم يفهمها كل الفهم ، فالتأمل قد يقود أو لا يقود إلى الاقتناع العقلي ، ولكن إذا شعر الجمهور بأنه لم يغش في ذوقه أو شعوره ، فإنه مستعد للتصفيق للمسرحية الجيدة مهما كانت عسيرة الفهم .

وعلى هذا فالمؤلف ليس كل شيء في نجاح المسرحية . وقد يقال : لولا المؤلف لم يكن للعوامل الأخرى وجود ، فقد توجد المسرحية بدون تلك العوامل ، وعلى الرغم من صحة هذا القول فإنه لا يقدم شيئاً للمؤلف الذي يريد النجاح . فالكاتب الذي يخشى النقد ، والذي لا يسمح بالتدخل في فنه ، والذي لا يتصور أن ثمة رأياً أصح من رأيه عليه أن يترك المسرح ، حتى يتجنب الآلام واليأس ووجع القلب .

الوحدة :

إن المسرحية فن والفن صناعة واختراع ، وهي كسائر الفنون لا بد فيها من انسجام عام ، ومهما اختلفت أجزاؤها وفصولها فلا بد من وحدة تربطها بعضها ببعض . إن الكاتب المسرحي الحديث لا يهتم كثيراً بوحدة أرسطو ولا سيما

وحدة الزمان والمكان ، ولكنه على الرغم من هذا يفكر في إمكانيات المسرح وقدرته على إعطاء المناظر المناسبة ، وما عساها تتكلف ، حتى لا يسرف في تغييرها ، ويفكر في الزمن الذي سيمكثه النظارة من غير ترويح .

ولكن الوحدة المطلوبة أهم من هذا بكثير ، إنها تتوقف إلى حد ما على دفء الذوق في التناسب والتوزيع ، ولا نقصد تقسيمها إلى فصول متناسبة في طولها ، فقد تكون المسرحية من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، وقد تكون سلسلة من المناظر ، ومع ذلك تشعر أن ثمة وحدة تربط هذه الأجزاء بعضها ببعض كسرحية (شو) « سيتزوج » فإنها لم تقسم إلى فصول ، ولم يتغير فيها المنظر ، واتمثيل يستمر والمنظر واحد ، ومع هذا بلغت الغاية من النجاح والارتباط ، وذلك لما فيها من عواطف وأفكار وضعت بصورة لا يشعر معها بالجمهور أنه في حاجة إلى تقسيمها إلى فصول ، أو إلى تغيير المناظر ، بل ملكت عليه له وعواطفه .

وقد تراعى مسرحية من المسرحيات وحدة الزمان والمكان ، ومع هذا نشعر بالتناقضين أجزاءها ، وبأن شخصياتها مصطنعة مافقة ، وأن التطور فيها غير معقول وبأن المواقف مقحمة . وبفقدان المسرحية الوحدة المنشودة . وإذا فالوحدة ليست قانونا يمكن استظهاره كقوانين الجبر والهندسة والطبيعة : بل هي صفة نفسية عقلية تتوقف على مبلغ الشعور الفني لدى الكاتب ومقدار حساسيته .

ولسكى يصل الكاتب إلى هذه الوحدة المنشودة عليه منذ الكلمة الأولى التي يخطها في مسرحيته أن ينظر إلى النهاية ، فإذا وضع النهاية نصب عينيه كان أمامه ما يشبه القانون للاختيار والرفض . وجعل التفصيلات متوازنة ومتناسبة حتى تخضع لجاذبية النهاية ، ومن الطبيعي في هذه الحال أن تحذف بعض التفصيلات التي لا تؤدي إلى هذه الغاية ، ويسرع بعضها ، ويؤكد بعضها الآخر لأنها عناصر أساسية في البناء .

وعلى هذا فكل كلام وكل عمل لا فائدة له في تطور المسرحية ونموها

ووصولها إلى غايتها يحطم وحدة المسرحية ، وينطبق هذا على الخيال والجزل والنسكات ، وكذلك المواقف الطبيعية الواقعية ، فإذا أقحم واحد منها في المسرحية بدون داع لتخلق جواً مفتعلاً من المرح أو الترويح ، أو الإخلاص للواقعية فإنها تقتل المسرحية قتلاً ، إن المواقف الهزلية مثلها مثل الأعمال المنطقية يجب أن تختار بدقة ، وإلا أودت بالمسرحية .

هيكل المسرحية :

المسرحية كالكائن الحي لها هيكل عظمي يتشكل في صور عدة ، فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو من ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة ، وقد يقسم كل فصل إلى عدة مناظر ما دامت الوحدة مستمرة ، والمهم هو التنسيق والانسجام .

ولعلك شاهدت مما عرضنا عليك في الفصول الأولى من هذا الكتاب كيف تطورت المسرحية منذ أن وضع أرسطو قوانينها حتى اليوم ، وكيف اختلفت طبيعة ونظاما وغرضاً وموضوعاً لدى المدارس الأدبية المختلفة ، وقد يقال إن من العسير أن توضع قوانين عامة للمسرحية تتفق فيها هذه المدارس والمذاهب جميعاً ، وتنطبق على المسرحية في جميع العصور ، وعلى كل أنواعها المختلفة . وعلى الرغم من صحة هذا القول ، فالهيكل الأساسي لفن المسرحية واحد ، وإن أخذ سمات وصوراً متعددة ، ولهذا الهيكل صفات عامة تتحقق في كل مسرحية جيدة ونحقق فن القصة ، من ذلك : أن تكون الشخصيات الإنسانية واضحة السمات ، وأن يختار التمثيل حوادث معينة من مجموعة كبيرة من الحوادث ، وأن يخرج مفتاح الحوار ويحتفظ به .

أما فصول المسرحية فعرضة للتغيير ، وفي المسرحية ذات الفصول الثلاثة يكون الفصل الثاني أهم هذه الفصول وأقواها ، وفيه تبلغ العقدة أوجها ، وتتأزم الحوادث وتتخرج الأمور ، بينما يكون الفصل الأول عرضاً ، ومثيراً للاهتمام ،

والفصل الثالث يحتوى على بجانب من الحوادث في نهايتها وفيه يأتي الحل ، ويوضح الغامض ، وينكشف الخفن ، وتنتهى القصة .

ولعل هذا النظام في المسرحية ذات الفصول الثلاثة هو الذى يجعلها مناسبة أكثر من سواها لللمهاة ، ولا سيما في هذه الأيام التى لا يمتثل فيها النظارة مسرحية من فصول أربعة أو خمسة حتى صار هذا النوع من المسرحيات غير مقبول في عصرنا ، اللهم إلا إذا كان الموضوع مهما ، والكاتب قديرا ، واستطاح أن يمتلك أزيمة قلوب النظارة من أول فصل من هذه الفصول الخمسة حتى النهاية بحيث لا يشعرون بملل أو فنور ، ولا يأتى في ثنايا المسرحية حشو أو فضول ، وسنعود إلى الكلام عن هذه الفصول بعد قليل ، وتبين مهمة كل فصل بشئ من التفصيل .

ولكن السؤال المهم في هذه المرحلة من الدراسة هو : هل يضع الكاتب الخطة قبل أن يبدأ العمل ، أو تأتي الخطة في أثناء العمل ؟

لا شك أن الكاتب ذا الخبرة والمران لا يحتاج إلى مثل هذا السؤال ، وكل مؤلف له عاداته وطبعه ومزاجه .

لا بد أن يكون لدى الكاتب دافع قوى للكتابة لا مجرد رغبة في أن يرى اسمه على كتاب . والكاتب المثالى هو الذى يتصور مسرحيته قبل أن يتناول القلم ، يتصور شخصياته ويستعرضهم بعين بصيرته ويرى كيف يتصرفون في المسرحية ، ثم يتتبع الحوادث والجزئيات ، إلى أن تصل إلى غايتها وتبلغ أوجها ثم يتصور الحل ويزنه بعين الناقد الخبير .

وبذلك يمكنه أن يحكم على مسرحيته قبل أن يسطرها . ويرى : هل الحوادث كثيرة أو قليلة ؟ هل هناك أكثر من عقدة ، أو ثمة عقدة واحدة ، وهل كثرة الحوادث وتعدد العقد يفكك المسرحية ويوهى الحبكة . أو أن الحبكة لانزال قوية ؟ والإثارة مستمرة ؟ هل لا يزال قابضاً على زمام العقدة الرئيسية

— عند تعدد العقد — أو أفلت منه الزم ؟ .

نم ينظر إلى الموضوع ويرى : هل هو مبتكر أو معروف ؟ محتمل أو مستحيل ؟
يمثل الأجناس والأنواع كالخيال والخيور والمجنون أو أنه محلي ذاتي ، هل يمثل
سمات إنسانية عامة ، أو صفات فردية خاصة ، وهل تلاحظ الوحدات الثلاث
أو لا تلاحظ ؟

وهل المناظر متنوعة أو مملّة ؛ مصورة بشكل واضح أو أنها حائلة اللون ؟ هل
هي جميلة أو مفزعة ، مناسبة أو غير مناسبة ، محلية أو أجنبية ؟ واقعية أو
خيالية ؟ إلى غير ذلك من الأمور التي إذا ناقشها واستقر على رأى فيها ووضحت
في ذهنه فكرته عن مسرحيته تمام الوضوح ضمن أن يكتب مسرحية جيدة .

أما أن تكون الفكرة غامضة ، والأشخاص يأتون حسب الظروف والمواقف
والحوادث مفسكة لا يدفع بعضها بعضا إلى الغاية الفنية ، ولم يفكر في المناظر
والعقدة والحل التفكيك الكافي ، فانه يعرض مسرحيته للخطر ، وسمعته للنقد
والتجريح .

إن كثيراً من كبار الأدباء يسطرون هيكل المسرحية قبل أن يكتبوا ،
ويضعون تصميمها قبل أن يدبجوا ببراعتهم نتاج خيالهم ، ويعرفون الغاية التي
ستنتهي عندها ويحددون وظيفة لكل شخص منها ، وما تؤدي إليه كل حادثة .

ومع هذا فبعض كبار الكتاب كذلك لا يكفون أنفسهم عناء كتابة الهيكل
وإن كان فيه مخاطرة .

وسواء كانت المسرحية واقعية أم طبيعية فانها لا يمكن أن تشبه الحياة كما هي ،
ولو صورت الحياة صورة شمسية: إن الاختيار والتنسيق والتجميع والتكبير ليس
من الناحية الفنية أمورا مرغوباً فيها فحسب ، ولكنها من الوجهة العملية لاغنى عنها ،
ومع هذا فمن الممكن أن نضع مسرحية وندعى أنها تشبه ما في الحياة ، مسرحية

تصور الحياة بإخلاص كأنها تعكسها في مرآة تظهرها على حقيقتها ولا تشوهها ، ولكنها تعكسها مكبرة مركزة متقنة واضحة وإلا لما كانت فنا .

والمسرحية الممتازة كائن حي كالإنسان وليست متصلة الأجزاء كما تتصل الآلة ، فقد صممت الآلة لتقوم بعمل خاص ، لتقطع ورقا ، أو تنسج نسيجاً ؛ أو تحمل أثقالا ، وتحقق غرضها إذا نجحت لأنه قد أحسن تصميمها ولكنها لا تحقق هذا الغرض إلا إذا أديرت ، بينما الإنسان : دوعة مستغنية بنفسها : هيكل عظمي ودوعة من الأعضاء المتعاونة وجهاز عصبي ، وجهاز عضلي ، تعمل كلها في انسجام . أضف إلى كل هذا تلك المجموعة المجهولة التي تدعى شخصية . والتي تميز إنسانا عن آخر . إن الإنسان خلق للحياة وليس في حاجة إلى مفتاح يديره ، وهكذا المسرحية قد تكون مصممة طبقاً لكل القواعد الفنية ولكنها مع ذلك فاقدة الحياة ، لأنها حينذاك بمثابة آلة محتاجة لمن يحركها ولذا كان أول شرط للمسرحية الممتازة أن تكون حية تحمل في طياتها مبادئ النمو الطبيعي ، وأن يكون الدافع لكتابتها قوياً واضحاً في نفس المؤلف وضوحاً تاماً .

وهيكل المسرحية يتكون من ثلاثة أجزاء أو مراحل : العرض ، والتعقيد ، والحل .

العرض :

والعرض يأتي عادة في الفصل الأول من المسرحية ذات الثلاثة الفصول ، وقد يشمل الفصل الأول والثاني ، وبعض الثالث في المسرحية ذات الخمسة الفصول ، ولكنه في هذه الحالة يكون مملاً ومصطنعاً ، لأن مهمة العرض تعرف بموضوع المسرحية وبالشخصيات المهمة فيها ، وإيجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة ، ولذلك يجب أن تقدم الشخصيات المهمة في وقت مبكر من الفصل الأول ما أمكن ، وليس من الضروري أن يقدموا بذواتهم ، بل قد يكتفى بالإشارة إليهم . بيد أن هذه الحيلة التي قد يراد منها إثارة مزيد من التشويق لدى الجمهور في حاجة إلى مهارة عظيمة .

ويجب في مرحلة العرض ألا تبرز الشخصيات الثانوية بروزاً يسترعى النظر ويشير الاهتمام ، حتى يطنوا على الشخصيات الرئيسية ، وهذا عيب قد يرجع إلى أن المؤلف الذي يعجب أحياناً ببعض الشخصيات الثانوية يعطيها من العناية أكثر مما تستحق ، أو يكللها من الأعمال غير مخصص لها أو ماهى بطبيعتها في المسرحية ملائمة لها ، وقد يرجع إلى الممثل الذي يعطى هذه الشخصية الثانوية عناية زائدة لا تتناسب مع وضعها في المسرحية ، وعلى المخرج أن يردّه إلى الصواب .

الدقائق الأولى من المسرحية بعد رفع الستار مرحلة دقيقة من مراحل العرض ويجب ألا تتضمن شيئاً ذا بال ، لأن اهتمام النظارة لم يتركز بعد ، وعيونهم مشغولة بالمنظر ، وآذانهم نصف متنبهة ، ولذلك يحسن أن يرفع الستار على بعض الشخصيات وهم مشغولون في عمل ما ، ولا يبدأ الحوار إلا بعد مضي دقائق يسيرة حتى يعطى النظارة فرصة لدراسة الشخصيات ، ومنزلتهم الاجتماعية ، ويستعدوا لفهم الحوار .

ومن خير الأمثلة التي تضرب في هذا المقام مسرحية (سانت جون لإرفين) .
« جان كليج » ، إذ نرى جان كليج - الشخصية الرئيسية - عندما يرفع الستار جالسة على مقعد ، مشغولة بالخياطة في صمت ، وحماها « السيدة كليج » جالسة ترقب حفيديها وهما يلعبان بالمكعبات أمام الموقد ، والبنات تهدم أحياناً ما يبنيه أخوها .

وتمضي ثلاث دقائق قبل أن يبدأ الحوار . ولا شك أن النظارة يكون عندهم وقت كاف لتفهم هذا المنظر ومعرفة مغزاه ومعرفة الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات .

وبين الحوار القصير الذي تبتدىء به المسرحية بعد ذلك علاقة كل منهم بالآخر وشعورهم ، وطبقتهم ، وحظهم من الثقافة .

« السيدة كليج : لا أدري ما الذي يؤخر هنرى حتى الآن ؟

— جان كليج . (من غير أن ترفع رأسها) : أظنه مشغولاً .

السيدة كليج : دائماً مشغول . دائماً مشغول . لأصدق أن الرجال مشغولون دائماً كما يدعون ، ثم إن أعرف هنرى ابني ، وإلا لم أكن أمه ، إله لا يقتل نفسه في العمل ، إن هنرى لا يفعل ذلك .

جان كليج : صتما يا أمي ! لا تتفوهي بهذه العبارات أمام الأولاد .

فن هذا الحديث القصير نعرف أن السيدة كليج هي أم هنرى ، وأن جان زوجته ، وأم الولدين .

وفي كثير من المسرحيات قد يطول الوقت دون أن يبدأ الحوار، خذ مثلاً آخر مسرحية (لتوئل كوارد) « السنديانة المحترقة » حيث نرى الستار يرفع والسيدة « روكيت » جالسة أمام المدفأة أشرب فنجانة من الشاي، و « دوريس » الزوجة جالسة تتناول فطورها على المائدة وفي يدها صحيفة تقرأها ، و « إلزي » الولد يضع الزبد على قطعة من الخبز المقدد ، ويغمسها في بيضة مسلوقة أمامه ، وهناك صوت مطبق لا يقطعه إلا صوت الملاحق والسكاكين ، وإلا سعال « إلزي » المصاب ببرد خفيف ، وتمضي دقائق تمكن النظارة من استيعاب هذا المنظر قبل أن يدخل « هنرى » الزوج . فاذا دخل جلس إلى المائدة من غير أن ينبس ببنت شفة ، وتقوم « دوريس » آلياً ، وتخرج من الغرفة ثم تعود ومعها طبق فيه سمك مشوى وتضعه أمامه ثم تعود إلى مكانها ، ويصب « هنرى » لنفسه فنجانة من الشاي ، وتقدم له « دوريس » - من غير أن ترفع بصرها عن الصحيفة - اللبن والسكر .

فهذا المنظر الصامت من صميم التشيل ، وله دلالاته ، ومع ذلك لا يتطلب مجهوداً كبيراً من النظارة في افتتاح المسرحية .

هذا وفي العرض تبتدىء الحوادث بحيث لا توحى بالنتيجة ، ولكنها تكون وسطاً بين الغموض والوضوح ، تتضح بمقدار ما تبين لك الخيوط الأساسية التي ستتألف منها العقدة ، وتكون غامضة بحيث تدعك مثلها مثل شوقاً إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية .

التعقيد :

ويعنى التعقيد موضوع القصة ، والطريقة التى تسير فيها المسرحية ، وتتابع الأحداث ، وليس التعقيد مجرد جمع حوادث ، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات ، ولا تسير هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف ، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها المخزى كله وتنتهى بحل .

ولا نعنى بالجزئيات التى تكون العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويقع ، بل كل ماله تأثير ، وما يؤدى إلى هذه الغاية ، ولا ريب أن هذا يتطلب اختياراً دقيقاً وميزاناً حساساً لما عسى أن نحذفه ، ويعنى أن الجزئية ليست مقصودة لذاتها ، ولكنها جزء من حادثة أكبر منها .

هذه الجزئيات تسير فى تتابع ، أى أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التى قبلها ، لتكون ثالثة فرابعة ... وهكذا ، وكلها تكون هذه السلسلة التى تجعلنا نتذكرها فى النهاية . وهذا يبين أثر قانون تداعى المعانى . والفن هو الذى يعطى هذا القانون ميزته فى المسرحية بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً فى السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نعتمد هذا . يجب أن تحمل كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وبما بعدها ، أى نجعلها كلها سلسلة واحدة ، تأخذها كلها جملة ، ونحملها معنا ، ونحتفظ بها كما نريد ، هذا إذا جعلنا دائماً نصيب أعيننا البداية والنهاية .

وفى أثناء تطور الحوادث ، وازدياد التوتر يجب أن نحصر كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق ، وأن نجعل النظارة فى حالة تعلق وتلف ، بأن نلقى بعض الظلال على تلك الحوادث حتى تبدو بين الوضوح والغموض ، والفن يمكن فى قيادة الجمهور من غير أن يتنبأ بما سيحدث ، وبينما نراه يقظاً متلهفاً لمعرفة النتيجة يأتى الحل الحقيقى حين يأتى فجأة ، وكلما كانت المسرحية معقدة احتاجت إلى فن أسمى ومهارة أكثر ، وإلى اعتراف بالعلاقات الداخلية للحوادث ، وإلى مجهود متزايد للمزج بين نظام الزمن ونظام الارتباط .

وللمحافظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطئ الحركة في القصة ، وألا يتخللها كثير من الوصف فإن الوصف يبطئ بها ، ونراها تسرع وتتابع إذا حذفنا كثيراً من الحوادث التافهة ، واقتصرنا على الحوادث الهامة ، ولم نقحم شيئاً يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة ، فإن ذلك يقتل المسرحية مع ملاحظة ألا تبقى شخصية من الشخصيات على المسرح طول الوقت ، فإن ذلك فضلاً عن أنه يستنفد جهده يدعو إلى الملل — ملل الممثل وملل النظارة على السواء . ومن الوسائل التي يلجأ إليها بعض الكتاب أحياناً للمحافظة على الجاذبية التعارض ، بأن يقلب المنظر المهادى عاصفاً مثيراً ، أو يجعل بعض الشخصيات المختلفة في المزاج والأخلاق تنقابل ، ولا شك أن الحياة تنص بمثل هذه الأمور .

وكثيراً ما نبني المسرحية على الصراع ، وهذا من القواعد التي نادى بها النقاد ، وأول من فاه بهذا هو الناقد الفرنسي الشهير (برونفيير) ، ولكن عشرات من الناس الذين لم يسمعوأ ألبتة بهذا الناقد الفرنسي قد رددوه من بعده . إن هذا المبدأ نصف الصدق وعدد المسرحيات الكبرى التي التزمت هذا المبدأ كبير ولكن كثيراً غيرها يكذبه ، ولا يلتزمه .

قد يقال : إنه لا بد في كل مسرحية من تيارات متباينة يمارض أحدها الآخر ولكنها في الحق تسير كذلك كما تسير النغمات الموسيقية المتباينة في القطعة الموسيقية تنقابل في موطن ، ولكنها لا تؤدي للنشاز بل للانسجام . ومن العسير أن توجد مسرحية لاتصادف الشخصيات فيها عقبات . ولكن هذه العقبات قد تكون شيئاً سلبياً . كعدو جامد ساكن مثلاً ، بينما الصراع يقتضي على الأقل وجود قوتين متعارضتين ، وعلى هذا فانكار وجود المسرحية التي لا نبني على الصراع حكم يضيئ من مداها . إن الصراع في المسرحية يشبه تعدد النغمات المتباينة في القطعة الموسيقية ، إنه عنصر من عناصر كثيرة في المسرحية ، كما أن تعدد النغم عنصر من عناصر كثيرة في القطعة الموسيقية . إن أقصى ما نستطيع قوله : هو أن الصراع في الغالب يحدد مجرى كثير من موضوعات المسرحيات وعقدتها أكثر من أى علاقة أخرى ، لكن

من الخطأ أن نقول : إن المسرحية لا توجد إلا إذا وجد الصراع . إن هذا مثل قولنا : إن المسرحية هي الصراع .

قد يكون الشجار على المسرح مملاً وسخيفاً وغير تمثيلي ، بينما حوار يستغرق عشر دقائق لا صراع فيه قد يكون أدخل في باب التمثيل منه ، كما يظهر ذلك كثيراً في مسرحيات « جورج برنارد شو » . من يظن - إذا أخذنا بالظاهر - أن هذه الفقرة من مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » غنية بالروح التمثيلية :

ليدى كيتي : إني في مأزق حرج من غير أحمر الشفاه ، فهل تبيريتني إصبغاً منه يا عزيزتي ؟

اليصابات : إني جد متأسفة ، فليس عندي أحمر شفاه ؟

ليدى كيتي : أتريدين أن تقولي : إنك لا تستعملين أحمر الشفاه ؟

اليصابات : أبداً .

إن الروح التمثيلية التي تضمنها هذا الحوار القصير تظهر من معرفة الظروف المحيطة به والتي قيل فيها ، لقد سُممت اليصابات حياتها الرتيبة التي اضطرت أن تحياها مع زوجها في منزله الرينى الجليل ، وأخذت تفكر في الفرار مع (ليدى لوتن) وهو شخصية جذابة ، ويعمل مديراً لمزرعة مطاط في الملايو . أما « ليدى كيتي » فهي حمة اليصابات ، ومنذ زمن بعيد قد سُممت الحياة مع زوجها ، وفرت مع « لورد بورتيس » بحماسة وعاطفة قوية ، وكانت حينذاك صغيرة وغضة مثل اليصابات اليوم ، ولكن قد مضى على ذلك ثلاثون عاماً ، وتراها اليوم مغضنة الوجه ، مصبوغة الشعر ، غبية يائسة ، وإن كان لا يزال متعلقاً بها ظل حائل من عاطفتها القديمة .

فإذا تذكرنا هذه الحقائق تبين لنا إلى أي حد كانت الفقرات القصيرة من الحوار غنية بالروح التمثيلية .

قد تعرض علينا المسرحية رجلاً في خصام مع غيره ، أو فكرة متعارضة مع

سواها ، أو رجلا في صراع مع الدولة أو مع العالم أو مع نفسه ، واسكنها قد تعرض كذلك - من غير أن ينقصها الروح التمثيلية - الرجل يتطور من مرحلة عقلية إلى أخرى ، ومن مرحلة عاطفية إلى أخرى ، وقد تعرض الرجل ينتقل من حال الجهل إلى حال العلم ، ومن الطيش والنزق إلى الحكمة والروية ، وقد تعرض صورا من المجتمع بموافقة ، أو بسخط ، أو بسخرية ، أو استحسان ، أو تهزأ من مساوىء العصر وسخافته . ثم إنها قد توحى بالبطولة وذلك بتصوير الأبطال من غير أن يكون ثمة صراع .

وعلى هذا فالصراع وإن كان ذا أهمية بالغة في المسرحية إلا إنه ليس مبدأ ضرورياً تتوقف عليه حياة المسرحية . لقد تمسك به الفرنسيون ، واتبعه الإنجليز الذين احتذوا حذو المدرسة الفرنسية ، وفي الحق أنه قد ظهر في كثير من المسرحيات العظيمة .

والصراع أنواع كثيرة ، وخبره في كتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد ، الذى ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها . ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة : الجسمانية والاجتماعية والنفسية . ويتكون الصراع في الظاهر من قوتين متعارضتين بيد أن كلا من هاتين القوتين نجمت عن ظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمنى متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغاً للغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون ثمة بد من أن ينتهى بالانفجار .

ولا يمكن أن ننتظر صراعاً صاعداً من شخص لا يريد شيئاً ولا يعرف ما يريد ، لأن الصراع يتطلب الهجوم والم هجوم المضاد ، ففي ملهاة طرطوف لمولير نجد أرجون يعتقد اعتقاداً جازماً في قداسة طرطوف ومهما حاول أهله أن يبينوا له زيفه وخداعه لا ينثنى أو يعدل عن إيمانه ، بيد أن هذا وحده لا يكفي ، ولكن عقيدته تتحول إلى عمل فيتنازل عن أملاكه لطرطوف ، ويودعه وثيقة خطيرة كانت لديه أمانة ويحاول أن يوجه ابنته ماريان ، وهنا يأتي الهجوم

المضاد من الأسرة كلها حين ترى ما آل إليه أرجون وكيف يعيث بمصيرهم . وقد كانت النهاية مفاجئة لأرجون ، ولولا تعصبه الأعمى وإرادته القوية ما نزلت به كل هذه الدواهي ، ولولا وقوف أسرته كلها ضده حتى تكشف له حقيقة طرطوف لظل سادراً في غوايته .

والصراع يقتضى شخصيات متكافئة في قوة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله ، فلو قلت لشخص : إنك لص ، وسكت ، أو قال : انتبه وتبين من تخاطب . لانتهى الصراع وقطع عليك السبيل ، ولكن لو رد عليك بقوله : لست لصاً بل أنت اللص وعندى البرهان لنما الصراع واشتد . على أنه من العيوب المألوفة في تأليف المسرحيات عدم الاهتمام بتطور الصراع وتدرجه بل يأتي وثباً وهو الذى يتمثل في تحول الشخصية من نقيض إلى نقيض دفعة واحدة ، والأمين لا يتحول لصاً هكذا دفعة واحدة ، والمرأة لا تتحول من عفيفة شريفة محبة لبيتها وزوجها إلى امرأة مستهترّة تهجر بيتها وزوجها دفعة واحدة ، ومن دون مقدمات ، إن ذلك يدعو إلى فقدان المسرحية جاذبيتها وقوتها ، فالشخصية في مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة ، ولا بد أن يكون ثمة هدف لهذه الشخصية لا تتحرف عنه حتى تصل إليه .

فالمدمن على شرب الخمر الذى يريد أن يصل إلى الوفاق والاعتدال لا ينال بغيته إلا بعد كفاح . وإلا بعد أن يرسم طريقاً واضحاً يسير فيها ، والذى من شأنه الوفاء لا ينقلب إلى غادر خسيس إلا إذا دُفعته إلى ذلك أسباب قوية جاهدها وصارعها ما شاء له طبعه حتى غلب على أمره .

هذا وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن ونحن بصدد الكلام على عقدة المسرحية . والحوادث التى تغضى إليها ، وهوة : هل بناء المأساة كبناء الملهاة ؟ وهل العقدة فيهما متشابهة ؟ إن الخاتمة مختلفة وهذا يتطلب تمجيزاً في البناء ، واختلافاً في العقدة . فالأديب يضور ما يمكن أن يحدث لا ما يحدث فعلاً كما يقول أرسطو ، وما يمكن أن يحدث يعطى الغرض الذى تبنى عليه المسرحية . وفي المأساة ليصر أرسطو على (٢٢ - المسرحية)

أن تكون الحوادث محتملة الوقوع ، وهو على حق لأن الشعور بأن البطل مساق بقوة قاهرة نحو مصيره التعس من مبدأ الأمر يقوى شعورنا بوحده وأهميته ، ويدفع بالشخصيات الأخرى إلى الخلف . ويمطينا فكرة عن الفرد وبيئته ، وإذا لم يكن هناك تتابع منطقي للأسباب والتأثير أخفق جو المأساة ، وإذا تدخل الحظ في تتابع الحوادث ولو في نقطة واحدة اضطرب هذا التتابع . ولعلك عرفت أن المأساة الكلاسيكية تسير فيها الحوادث منطقية حتى ينال المجرم عقابه والمحسن جزاءه ، وأن ذلك كان حتما مقضيا ، لأن عمله أفضى به إلى هذا المصير .

يبد أن الملهة تختلف عن المأساة في غايتها ، لأننا في الملهة يجب أن نشعر بأن الإنسان طليق لا محكوم عليه . سواء بالقدر كما في مآسى الإغريق ، أو نتيجة أعماله كما في المأساة الكلاسيكية ، وأن أخطائه في الملهة يمكن علاجها ، وليست بالغة الخطورة . إننا في الملهة لانهم بالحوادث كاهتمامنا بالشخصيات لأن فيها الموازنة بين الشخصيات بعرض المفارقات والشذوذ .

ولما كان الصراع قد اتخذ أساسا لعقد كثير من المسرحيات الكبيرة ، فهناك كذلك المواقف المختلفة التي تجذب إليها أنظار الكتاب وعقولهم ، وتدفعهم إلى كتابة مسرحيات ناجحة إذا كانت لديهم الموهبة الصادقة ، وكانوا على دراية بفهمهم . ولنضرب مثلا على موقف من المواقف يصح أن تبقى عليه مسرحية : اكتشف حسن بعد أن تزوج زينب أنها كانت متزوجة من قبل أن تعرفه ، ولم تطلعه على ذلك . قد يكون السبب غير مشرف باعثا على الحزى ، أو أنها آثرت إراحة عقله ، أو أنها كانت جاهلة بوخامة العاقبة التي تترتب على مثل هذا الصمت .

إن هذا الموقف كاف لأن يحفز الكاتب على تأليف مسرحية . ثم دعنا نفرض عدة فروض : كانت زينب تعتقد أن الزوج الأول قد مات ، والميت لا يتكلم . فإذا به يظهر فجأة ، أو دعنا نفرض فرضا آخر ، كان لزينب من زوجها الأول

ولد أخفته بحذر عند صديق أمين ، فإذا به يظهر فجأة ، ويدهش حسن كل الدهشة لسابق جهله بهذا ، وتخزي زينب كل الخزي لأنها أخفت الحقيقة عن حسن ، وقد يذهب خيالنا أبعد من هذا ويخطو خطوة أخرى أجراً من السابقة ويفرض أن هذا الولد قد قابل في أرض أجنبية بنتاً لحسن وزينب من غير أن يعلم كل منهما صلته بالآخر . ثم تحابا وتواعدا على الزواج . وإذ كنا من الذين لا يؤمنون بوجود المأساة في العصر الحديث ، فإن تطور موضوعنا قد قادنا إلى طريق مغلق .

هذا الزواج بين حسن وزينب ليس زواجا . لأنها متزوجة من قبل ولم يطلقها زوجها الأول فهي لا تزال في عصمته ، فهل ثمة مانع قانوني يحول بين بزواج ولدها الشرعي من زوجها الأول من هذه البنت التي ليس لها والد شرعي ؟ إن حسن لم يكن يعرف شيئاً من الموضوع حتى الآن ، ولم يكن يعرف أن هذا الولد ابن زوجته ، وهذا موقف تمثيلي من الطراز الأول ، هل تخبره زينب بحقيقة الموقف أولا ؟ هل تجعل سعادة هذين الشابين البريثين مبنية على هذا الأساس الهش ؟ ؟

إن الجمهور الذي أحاط بكل الحقائق الماضية والحاضرة خبراً سيقضى وقتاً ممتعاً ، وإذا كان المؤلف يدري حقيقة فنه وعمله استطاع أن يجعل كل إنسان من النظارة في حالة تشوق حاد طول الوقت لمعرفة النهاية . إن الشرط الأساسي في الموقف أن يقابل بالاستحسان ، وأن يعجب الجمهور ، فإذا تحقق هذا أمكن تعقيد المسرحية المبنية على الموقف ونموها كما يشاء المؤلف وعبقريته ، وكما يسمح الموضوع .

وإذا لم يكن الموقف أو الحالة جذيرة بالثناء ، فلا فائدة من نبوغ المؤلف وعبقريته في إنجاح المسرحية ، وليس للمؤلف الحق في أن يطلب من جمهوره أن يعتقد في موقف مستحيل بطبعه غير محتمل الوقوع ، وفي موقف سخيف . لقد كان يسمح في وقت من الأوقات - كما عرفنا آنفاً - بالمصادفات العجيبة ،

وبتدخل الأفسردار ، ولكن المسرح الحديث لا يسمح بشيء من هذا ولا يقبل إلا الجوادث المحتملة الوقوع .

أن سوء التفاهم الذى يزول بعد خمس دقائق من الشرح فى الحياة العادية لايجوز أن يأخذ ساعتين ونصف الساعة على المسرح ، والآباء الذين يرون أولادهم بعد فرقة عشرين سنة لايجوز أن يميزوهم لأول وهلة اعتماداً على قاعدة أن الدم يحن ، والمرأة المرحلة التى تتزيا بى رجل لايجوز أن نوهم الجمهور بأنها رجل مهما كان صوتها غليظا وتقاطيع وجهها خشنة ؛ المواقف يجب أن تكون طبيعية .

ولابد هنا من التفرقة بين الموقف والقصة والعقدة . فالموقف بمسوعة من الظروف منفصل بعضها عن بعض لا يكون أى واحد منها بمفرده تمثيلية ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض يحتمل أن تكون حالة تمثيلية .

فالحقيقة أن « حسناً » تزوج من زينب ليست تمثيلية ، والحقيقة أن زينب قد تزوجت من قبل ولم تعد ترى زوجها ، واعتقدت أنه مات ، والحقيقة أن ولدها من زوجها الأول قابل بنتها من زوجها الثانى ووقعا فى الحب ليس تمثيلية إذا أخذت كل حقيقة على انفراد ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض تكون موقفا تمثيلية .

أما القصة فهى سلسلة من الجوادث المرتبطة بعضها ببعض . القصة تخبر كيف أن (أ) تبع (ب) و (ج) تبع (د) حتى وصل (و) ولكن العقدة تبين العلاقة بين (أ) و (ب) و (ج) و (د) . والعقدة هى الحبكة التى تضم هذا للشتات وتنظم هذه الجوادث بطريقة معينة .

إذا كتبت : مسرحية (الدائرة) لسومرست موم على شكل قصة . فانه يخبرنا تدريجيا كيف أن (ليدى كيت) تزوجت من (كليف شامبيون شيتى) ، ثم كيف ظهر (لورد بورتيس) ويعرفنا كيف تم زواجها الأول ، وكيف هربت من بيت الزوجية وترك زوجها نعسا بائسا ، وهنا ندع الخيار للقصاص فإما أن

يتبع (ليدى كيتى) فى المنى ، ويدين المغزى الخلقى لهذا التصرف ، أو يتبع (كليف) فى انجلترا ومعه ولده (أرنولد) فى الخامسة من عمره أو يتبع الحالين معا . ثم يأتى تقابل (أرنولد) مع (اليصابات) وزواجهما ، ثم سأمها ومللها من حياة الزوجية وتديرها الهرب مع (تيدى لوتن) .

إن فن الرواية غير فن المسرحية ، نستطيع أن ندرك جوهر القصة فى ساعتين من التمثيل ، لأن التمثيل فيه اقتصاد عن الرواية ، وإذا قرأنا الرواية فقلما نتذكر أولها إذا وصلنا إلى آخرها ؛ وعلى العكس من ذلك المسرحية ؛ إذ يجب أن يترك الفصل الأول من الأثر فى عقول النظارة بحيث يظل ذلك الأثر حتى آخر المسرحية إن فى المسرحية إشارات فى الفصل الأول تمهد للفصل الثالث ، وفى الفصل الثانى إشارات كذلك تمهد للحل ، ويجب علينا أن نتذكر كل هذا .

لقد أشار (أرنولد) فى الفصل الأول من (الدائرة) إلى (تيدى لوتن) بقوله : « أظن أنك أصبت فى دعوة (تيدى لوتن) ، أنا لا أعرف أنه حاد الذكاء ، ولكن أتعرفين أن ثمة حالات تريدن فيها ثورا فى دكان صينى » .

إن هذا التلميح بأن (تيدى لوتن) ثور فى دكان صينى خلى بأن يكسر كل ما فيه من صينى لإشارة بارعة إلى أنه إنما أتى بيت (أرنولد) ليحطم حياته الزوجية ويفرض زوجة (أرنولد) بالهرب معه كما ظهر فيما بعد .

إن كل مسرحية يجب أن تقوم على فكرة أو أساس أو ما يسميه التقاد مقدمة منطقية مسلم بها يحاول الكاتب المسرحى أن يبرهن عليها بالأحداث والأشخاص الذين يختارهم ليمثلوا هذه الفكرة ويجسموها .

فالمقدمة المنطقية لروميو وجوليت هى : « الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت » .

المقدمة فى الملك لير هى : « الثقة العمياء تؤدى بصاحبها إلى الدمار » لقد وثق الملك لير بكلام ابنه البراق ثقة عمياء فكان فى ذلك هلاكه . والمقدمة أو

مفتاح المسرحية في ما كتبت هي : د الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه .

وفي الأشباح لإبسن تلك المسرحية التي تعالج موضوع الوراثة ، وتوضح ماجاء في التوراة من د أن الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع إصرها على الأبناء ، تتخذ من تلك الجملة مقدمة لها تبرهن على صحتها .

والمقدمة في بيت الدمية لإبسن هي : د إن عدم المساواة في الحقوق بين الجنسين في أمور الزواج جالبة للتعاسة ، وقد اختار لهذه الفكرة شخصيتين متناقضتين هما المر ، ونورا : فهالمر أثر لا يفكر إلا في منصبه وكرامته وحقوقه المدنية ، ومنزلته في المجتمع ، وكان شديد الحرص على أن يظل محترما في أعين الناس ولا يبالي أن يضحى بكل شيء حتى حبه في سبيل هذا الاحترام .

وعلى العكس منه نورا ، فهي ساذجة لها روح طفلة ، قد دلها أبوها صغيرة وزوجها كبيرة ، مسرقة لا تعرف التبعات ، تهوى الرقص والغناء ، مهمة قليلة المبالاة ، إلا أنها مع ذلك تحب زوجها وأبناءها من صميم قوادها ، ذلك النوع من الحب الذي يدفعها لأن تأتي في سبيله بأعمال لا تقدم عليها في أي شأن آخر وقد رضيت أن تكون زوجة دمية ؛ لأن والدها طبعها على ذلك . وبعد أن اختار (إبسن) هاتين الشخصيتين للبرهنة على فكرته المنطقية ، ومحاولة الدفاع عن حقوق النساء جعل هالمر يمرض ويعوز نورا المال . لعلاجه ، فكيف السبيل إلى المال ؟ إنها لا تستطيع أن تحمله على الاقتراض فكرامته تأباه ، وهي لا تستطيع أن تقترض إلا بضامن ، وذلك لعدم مساواة المرأة بالرجل في شئون المال ، إذا فلتحمل أباهما على ضامنها ، ولكن أباهما يموت ، فلتزور توقيعه ، وهذا ما فعلته .

إنها لم تكن تستطيع أن تسرق فذلك لا يحل الإشكال لأنه يخالف المقدمة المنطقية ، وهي حينما زورت توقيع والدها لم تعرض للخطر أحدا من الناس غير نفسها وزوجها . ولو أنها سرقت ولم تضبط لما استحقت أن يكون لها الحق في المساواة بالرجال .

ويغضب هالم ويشور عندما يعلم بهذا التزوير ؛ ولا يفكر إلا في كرامته ومنصبه وطموحه ، ولكن نورا تغضب كذلك ، لأنه لم يقدر تضحياتها ولأنه يعاملها كأنها دونه في كل شيء ، بل يعاملها معاملة الدمية .

وتحدث مفاجأة بعد صراع نورا العنيف لاسترداد وثيقة التزوير من المرابي إذ يرسل هذا الوثيقة إليها معتذرا عما حدث ويقول : إنه قد حدث تبدل سعيد في حياته . بيد أن هالم يتلقى الرسالة ويفتحها ، وحين يرى الوثيقة يغلبه الفرح ويقول : لقد نجوت ، وتسأله نورا : وأنا ؟ ، فيرد عليها ، وأنت كذلك ، هذا أمر طبيعي لقد نجونا معاً .

وتصر نورا بعد هذا على أن تتركه وأولادها ، لأنها تريد أن تتعلم من الحياة كيف تعتمد على نفسها ، إذ لم تعد صالحة لأن تكون زوجة وأما .

ونقول لهالم بعد نقاش طويل ، وبعد أن حاول أن يثنيها عن عزمها هذا ويذكرها بأنها زوجة وبأنها أم .

نورا : لم أعد أومن بهذا بعد ، والذى أومن به منذ الآن هو أنني بشر له عقل ، وفيه تفكير مثلك تماما ، أو على الأقل يجب أكون كذلك .

لقد أغضبها كل هذا الغضب أن زوجها لم يتقدم لتحمل التبعة على عاتقه ، وتقول له :

عندما كانت رسالة (كروجستاد) المرابي في صندوق بريندا لم يساورني الشك مطلقا في أنك سوف تتقبل تحدى هذا الرجل ، وأنتك سوف تقول له : اذهب وانشر الموضوع كله على العالم أجمع . أتظن أنني لو كنت مكانك لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية في سبيلك ؟

هالم : إنني أرى أن أصل الليل بالانهار راضيا بقرار العين لأهبي لك السعادة ، وأن أتحمل الآلام والفاقة في سبيلك ، ولكني لأحسب أن في الدنيا رجلا يقبل أن يضحي بشرفه في سبيل من يحب .

وهكذا يبنى « لابسن » في هذه المسرحية العظيمة واضعاً نصب عينيه تلك المقدمة التي هي مفتاح مسرحيته والفكرة الأساسية التي تعتمد عليها .

إن الكاتب المسرحي الجاد عليه أن ينظر إلى الأمام ؛ وإلى الخلف ، ثم إلى الأمام ثانية ثم إلى الوراء وهكذا حتى يتسلق زمام انتباه الجمهور . وعلى كل فائدة المسرحية — ليست كما تترامى بادی ذی بدء — "ناس والأماكن والحوادث وإليست الحياة بعمامة ، ولكنها أفكار عن الناس والأماكن والحوادث ، وليس معنى هذا أن تترك الكاتب يعرض خيالاته وأوهامه ، بل الفكرة محاولة عقلية لتفهم شيء خارج عن ذات الإنسان ، أو هي أن يضع المرء آراءه في صورة حقائق . ومن ثم تتوقف قيمة الفكرة على ثلاثة أمور : على أصالة العقل الذي أبدعها ، وعلى قوة الملاحظة عنده ، وقدرته على تفهم ما يلاحظه ، وليس مقياس الفكرة صحتها ، ولكن صلتها الوثيقة بالموضوع . وعلمنا أن نتذكر أن العقول التي تعرض عليها هذه الفكرة ليست مخاوية ، أو في حالة سلبية إزاء الفكرة . فلكل إنسان نظرة خاصة به إلى الحياة وإلى الأشياء .

هذا وأماك نتذكر أن عقدة المسرحية لدى اليونان كانت خاضعة لسيطرة القضاء والقدر ، وأنها كانت تتمثل في كيف ينفذ هذا القضاء المحتوم على البطل ، ثم صارت لدى المدرسة التقليدية نتيجة منطقية لحوادث معينة محدودة ، ولا يسمح فيها بتدخل الصدقة أو القضاء والقدر ، وإنما أعمال البطل وأخطاؤه ، وتدخل القضاء والقدر الخفية . وأن المدرسة الابتدائية كانت تعطي صورة كاملة للحياة بخيرها وشرها وظروفها المتباينة كما يعرضها الأديب ويختارها ، ويراهها ببصيرته الفنية — وأنها اليوم وقد تعددت مشكلات المجتمع ، وصارت الحياة صاخبة عنيفة معقدة تصطدم فيها الرغبات العديدة والأهواء المتباينة تبعاً لحضارتنا المادية وما تتطلبه من صراع عنيف ، قد اتسع مداها وتنوعت عقدها .

الشخصية:

ومن الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية أو نجهزه على الكتابة (الشخصية) ، فقد تلج على الكاتب فكرة شخصية أو عدة شخصيات ، وتتطلب أن يضعها في مسرحية ، وعلى المؤلف قبل أن يبدأ في الكتابة أن يفحص عن هذه الشخصيات ليرى هل هم من الناحية النفسية يستحقون الدراسة ، ومن الناحية المسرحية سيكون لهم تأثير ؟ إن المسرحيات التي تنولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والظروف ، والمسرحية التي تخصص لدراسة شخصية واحدة أو تدور حولها أصعب في المعالجة من المسرحية التي تدور حول عدة شخصيات يتوزع بينها العمل ، ولكن إذا كانت الشخصية الواحدة تملأ الفراغ المسرحي فلا شك أن مثل هذه المسرحية تكون فذة وفريدة في بابها ، ومع أن كثيراً من المسرحيات الخالدة اعتبرت على شخصية واحدة مثل هاملت ، وعطيل ، وماكبث لشكسبير ، وهيدا جيلر لإيسن ، وهرتافي لوجو ، إلا أن هذه الشخصية المركزية كانت في حاجة إلى شخصيات متساوية لها في الحيوية — لا في البطولة — حتى تتضح وتحسن التعبير عن نفسها .

إن الاعتماد على شخصية واحدة في المسرحية فيه مخاطرة ، لأنه إذا لم تؤثر هذه الشخصية ، لأنها لم تتضح في ذهن الكاتب ، أو إذا لم يكن فيها ما يثير اهتمام النظارة أو إذا لم يحسن الممثل التعبير عنها . انهارت المسرحية من أساسها ، ومع أن هذا النوع لا يعارض تعاليم المسرح ونظرياته ، وليس الإتيان به كقراً في شريعة المسرح ، إلا أنه فن محاط بكثير من الأخطار ، ولا يستطيعه إلا المهرة الأكفاء الممتازون من الكتاب .

وقد أعلن بعض الأدباء أنه منذ أن تتضح الشخصية في أذهانهم تنطلق هذه الشخصية في تصرفها وفق مشيئتها بعيدة عن خالقها ، ويمكن هذا الرأي لا يؤخذ على إطلاقه ، وأغلب الظن أنه ناشىء من مزيج عطف من الأديب على شخصياته أو من عدم تقدير ما يحدث تمام التقدير . حقاً إن حيوية بعض الشخصيات

تكون عظيمة بحيث تحتاج إلى أكثر من العناية المألوفة لسكيح جماعها ، ولكن حين يدعى المؤلف أن الشخصية قد جمحت منه ، فإن ما يحدث في الواقع هو أن المؤلف لم ينفصل تماماً عن الشخصية التي أبدعها ، ولسكنه سيج لتطورها ونموها أن يأخذ طريقاً هيناً ، لقد وجد أن حادثة تقود لحادثة أخرى ، وأن سطرأ من الحوار يدعو سطرأ آخر ، وعملاً يقتضى عملاً آخر . . . وهكذا تنمو المسرحية بسرعة ، ويسجل المؤلف الجدل المختبط يفيض قوته الخالقة بسرعة زائدة كل شيء مخافة أن يقف الفيض ، وحينما يصل إلى حد التعب يرجع برأسه إلى الخلف ويتمم . حقاً ! إن الصعاليك تجري معي حتى ليظن الناس أنني لست خالقها ، ولكن حينما تهدأ نفسه وتعود إليه حكمته قد يرى أن هؤلاء الصعاليك حينما جروا معه أو سبقوه قد انحرفوا عن جادة الصواب .

إن ثمة قانوناً يجب أن يراعى وهو : « مهما كان المؤلف المسرحى عاشقاً لشخصياته فإن من الواجب أن يصبوب إليها بعض النقد الخالص الحال من العاطفة ، .

قد يسمح للشخصية في القصة الطويلة أن تشرذم بضع صفحات ، ثم يجذب من عنقها وترد مكانها قبل أن تذهب بعيداً ، ولكن مثل هذه الشرود لا يغتفر في المسرحية . إن الخروج أو الحيدة عن الطريق المرسوم في المسرحية خطأ لا يصلح .

ولا تجدى التية الحسنة ، ولا الإرادة الطيبة قليلاً ، لأن الضرر لا يحيص عنه ، وقد يخشى أن تفرض الشخصية الممتلئة بالحياة نفسها على المؤلف ، ولذا يجب أن يكون ذا عزيمة صادقة وإرادة صارمة حين معالجتها ، ويجب ألا يترك لها الجبل على الغارب ، بل يجب أن تناقش ، وألا يسمح لها بتمصرف ما إلا إذا اقتنع به ، إذ يجب أن يتذكر دائماً أن المسرحية قبل كل شيء عمل منطقي مستمر ، ومن الواضح أن كل كلمة تنطق بها الشخصية ، وكل عمل نقوم به يجب أن يفحص عنهما فحصاً دقيقاً قبل أن يطلع عليها الجمهور .

وقد يكون الكلام والعمل مناسبين للشخصية ومع ذلك لا يؤيدان فائدة على المسرح ولا في تقدم المسرحية ، ولما كان من القواعد المعروفة في بناء المسرحية أن كل شيء لا ينفج يعوق ويضر ، فالكلام أو العمل مهما كانا جميلين ، يئمان عن ذكاء وفطنة ومهارة يجب أن يحذفا إذا كانا غير ضروريين . أو إذا لم يندفعا بالمسرحية إلى الأمام . إن العواطف التي ليست في محلها يجب أن يطوح بها بعيداً ، وتحذف بقسوة الأعمال غير المناسبة ، وكذلك تدل الأمثال المقحمة فليس ثمة مثل أو حكمة أو فككة تستحق أن يضحي تأثير للشخصية وقوتها في الإقناع من أجلها ، وليست الشخصية في المسرحية المتقنة على مبلغ من الأهمية بحيث يصح لها بأن تخل بتوازن الفكرة المسرحية جميعها ، إذ يجب أن تفضل الفكرة المسرحية على الشخصية ، لأنها أهم منها ، ولكن لأن الشخصية تستطيع أن تحسن الإفصاح عن نفسها إذا اتبعت قوانين المسرحية .

وثمة شيء آخر ، وهو أن الشخصية مهما كانت محددة أو مصورة بدقة متناهية وجمال بالغ ، فإن الممثل الذي يستطيع أن يتقمصها أو تتقمصه في كل دقائقها وضرورياتها لم يخلق بعد ، وقد توجد الضروريات ولكن التفاصيل لا توجد ، وقد توجد التفاصيل ولكن الضروريات أو الجوهر مزور ، ولا بد من التوفيق ، وفي هذه الحالة يقل احتمال تضحية الفكرة المسرحية من أجل الشخصية .

وللمعالجة الشخصية يلجأ المؤلف إما إلى التصوير أو التحليل النفسى ، وليس بينهما تعارض بل قد يتداخلان أو يفترقان ، ولكنهما ليسا طريقا واحدة ، ولكي نفرق بينهما نقول : إن الغرض من عرض الشخصية هو بيان ميزاتها الجسمية ، وتصرفاتها ، وشذوذها ، والطريقة التي تختلف بها عن غيرها من الناس ، هذه هي الوسائل التي تظهر فيها الشخصية بمعارضتها بشخصية أخرى ، وكيف تتصرف إذا تغيرت الظروف ، وذلك بإظهار صدق الأحاسيس والأفكار على أعمالها .

واعلم من الأسباب التي تجعل القصة الممتازة لاتصلح للمسرح اهتمام المؤلف في القصة بالتفصيلات الكثيرة والدقائق العديدة التي تتعلق بالشخصية حتى لقد تأخذ عشرات الصفحات ، بينما لا يحتل المسرح كل هذا بل يترك الكثير للممثل الذي قد يحسن التعبير عما تركه المؤلف أو لا يحسن .

إن كثيراً من أبطال القصص العالمية قد يصيرون على المسرح دمي ، ولا يهم في مثل هذه الحال التحليل النفسي . التصوير يبين كيف يتصرف الناس أما التحليل فيبين لماذا تصرفوا مثل هذا التصرف .

وإذا كانت المسرحية المتولدة عن الشخصية أو عدة شخصيات محاطة بكثير من الصعاب التي تخلو منها مسرحية المواقف ، فإن من العزاء أن نعلم أن مسرحية الشخصية أعلى منزلة وأجل قدراً ، لمن موهبة المؤلف في تصوير الإنسانية وإلقاء الضوء على تصرفاتها وشذوذها بالتحليل النفسي الدقيق أعلى وأثمن من أي موهبة وبدونها يصير فته مهما كان مثيراً للاعجاب أقل قيمة من صاحب تلك الموهبة ، واعلم عظمة شكسبير لم تأت إلا من خلقه لمئات الشخصيات المتباينة سناً وجنساً وطبعاً وذكاء وحرفة وخلقة كاملاً كما أسلفنا في غير هذا الموضع .

هذا والشخصيات ليسوا أناساً حقيقيين ، لأن الأدب ليس بدلاً أو عوضاً من الحياة ، والأديب أو الفنان لا يحاول أن يصور الشخصيات كما هي في الواقع . ولكن يطينا فكرته عن أناس معينين من جهة خاصة بهم ،

شخصيات المأساة منعزلون ، ويميلون لأن يكونوا فوق الشخصيات المألوفة ، ومع هذا فلا بد أن يكونوا مسافرين للإنسانية . وكما يقول أرسطو : يجب ألا تكون الشخصية في المأساة كاملة تماماً بل يجب أن نتعرف على أنفسنا في هذه الشخصيات وأن نتصور أنفسنا في مراكزهم وأماننا مثل مشكلاتهم ، والمتفرج العادي لا يستطيع العطف على الطيبة الكاملة أو الشر الكامل ، ومساوية الشخصية وأخطاؤها يجب ألا يكونا أهم شيء فيها وإلا فإننا نشعر بأنها غير طبيعية ، وأنها بعيدة عن أن نكون من الاناسى .

في الملهاة أن تكون الشخصية وحدة من جماعة مكونة من وحدات متشابهة ،
ويحكم عليها بالنسبة لنظرائها ، أو طبقا لعلم النفس أو قواعد علم الاخلاق .
وشخصيات الملهاة ليسوا فوق البشر أو تحت البشر ، ولكنهم في مستوى البشر ،
وإذا كان لديهم شذوذ فنظر إلى شذوذهم على أنه نكبة ، أو مرض من الأمراض .
وينطبق هذا حتى على الشخصيات المهمة في الملهاة مثل (شيلوك) و (فولستاف)
ويؤخذ على شكسبير أنه أثار كبراً من العطف على (شيلوك) في تاجر البندقية
وعلى (فولستاف) حتى أصبح من شخصيات المأسى لالملاهي ، وعلى كل يجب
ألا تظهر شخصيات الملهاة في صورة أبطال ، بل يجب أن يعيشوا فينا شعوراً
بنقدهم لا بالعطف عليهم .

وكان (بن جونسون) يرى أن المسرحية يجب أن تكون صورة قريبة جداً
من الطبيعية ، أى تعطينا صورة دقيقة من العالم المادى ، مؤسسة على المعرفة
والملاحظة وكان يرى أن مسرحيات عصر اليصابات فيها زيادة في إثارة العاطفة
كما أنها مفككة ، وكان يرى أن تكون الشخصيات أناسى لأبطالاً ولا عمالقة .
يبد أن هذا الاتجاه نحو الواقعية الشديدة لم يتحقق حتى على يد (بن جونسون)
نفسه ، وكان من أثره أن اختفى الشعر من المسرح والمسرحية ، لأن الواقعية تأبى
الشعر ، إذ ليس لغة الناس في حياتهم المألوفة . ومع هذا فلغة (جونسون) في
مسرحياته أعلى من اللغة التى يستعملها الناس . وعلى كل فالواقعية سواء أتى بها
(بن جونسون) أو تأخر كان لا بد من مجيئها نظراً لانغماسنا في المادية التى لم
نستطع التحرر منها بعد .

واقعية المسرح :

ويكاد المذهب الواقعى يسود اليوم في المسرح ، تبعاً لتطور الحياة .
والاهتمام البالغ بالمجتمع ومعالجة مشكلاته ، ووصف أدواته ، ولا شك أن
المسرحية تكون في أحسن حالاتها إذا مثلت فعلاً إنسانياً ، متجنبة خوارق
العادات التى تقتضى طبيعة غير طبيعة البشر ، ومتجنبة فعل الحيوان والطيور وتمثل من .

هذه الأفعال الإنسانية ما يمكن حدوثه داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى السهول
الطلقة والعراء المكشوف ، كما أنها تمثل هذه لأعمال الإنسانية من جانبها الاجتماعى
لا من جانبها الفردى ، فهي تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفراداً
استقلوا بوجودهم ، وإذا اقتضى الأمر أن يمثل على المسرح الرعد أو تدفق الماء
الجارى فيجب ألا نغالى فى ذلك حتى لا تخرج المسرحية عن طبيعتها ، وإذا مثلت
بعض المسرحيات فعل الحيوان والطيور فلنأخذها على أنه رمز . والخروج الحديث
يعانى مشقة اليوم فى تصوير الأشباح ببعض روايات شكسبير كما فى (هاملت)
و (مكبث) .

والفعل الذى يمثل على المسرح هو فعل إنسانى قد تضارب وتعارض مع
أفعال سائر الناس ، فالمسرح بمثابة الميدان يلتقى عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقى
الناس فى الحياة الواقعية ، فهو وسط اجتماعى لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلاً
بشخصه ، ويحاول المسرح أن يكون بين أشياءه والأشياء التى يمثلها شبيه كالذى
بين الأصل وصورته أو بعبارة أخرى يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون
واقعياً يصور الحقيقة كما هى . ثم تجيء المناظر المرسومة ، والستائر والمقاعد قزيد
من هذه النزعة الواقعية . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتخلص فى جهاده
المتصل فى أن يقرب من تصوير الواقع جهد المستطاع ، فنراه يصطنع الوسيلة
إثر الوسيلة مما يدنو به من هذه الواقعية المنشودة ، وقد حقق المسرح أقصى
ما ينشده من تصوير الواقع تحقيقاً بلغ أقصى مداه فى المناظر التى تمثل البيئة
الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع وبواطن الدور والمباني ، وكتصويره
لغرف البيوت أو الفنادق ، وكتصويره المكنب والمتاجر . وقد ساعد على النجاح
فى تمثيل هذه الأماكن المغلقة أنه بحكم هندسته يشبه الغرفة أو المكتب أو المتجر
بجدرانها الثلاثة التى يقع عليها بصر الراى .

هذا مع شدة ميله لمعالجة شؤون المجتمع كالأسرة أو المدينة أو القرية أو
الطائفة التى ينتمى إليها الفرد ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد

وتقاليد الأسرة ، أو ما يقع من صدام بينه وبين طائفته أو جماعته التي ينتمى إليها ، فهي بحكم استخدامها للمسرح وأدواته لازمة أن تتجه انجهاها واقعيا .

ولقد فهمت الواقعية في المسرحية فهماً خاطئاً فيما يتصل بلغة المسرح ، وظن بعضهم أن الواقعية تقتضى أن يجرى الحوار بلغة الحديث ، ولكن النقد المحدثين يكادون يجمعون على أن لغة الحديث لاتصلح للمسرح أبداً ، وتكون متناهية في السخف لو استعملت ، ولا توجد مسرحية عظيمة مهما كانت واقعية تصطنع لغة الحديث الدارجة ، وإذا قلنا إن المسرحية مرآة للحياة ، فإنها مرآة من نوع خاص تركز وتضغط وتأتى بخلاصة ما عساه أن يقع في الحياة .

ويجب ألا ننسى أن الحوار في المسرحية يجب أن يكون فناً ، أى أنه من خلق الكاتب ونتاج خياله ، يأتى به عن عمد لاطبقاً للواقع ولكن للإيهام بالواقع . والمهم ألا يجرى على ألسنة شخصياته ما لا يجب أن يقع في الحياة الحقيقية ، فإذا تصورنا كوخاً للفلاحين قبيل بزوغ الشمس ، وثلاثة من هؤلاء الفلاحين واقفون أمامه يتحدثون ، وسأل أحدهم عن الوقت فأجاب الآخر :

انظرها هو ذا الصباح يرتدى حلته الأرجوانية
ويخطر فوق ندى ذاك التل الشرقى الشامخ

لا تطلق الجمهور في عاصفة من الضحك ، لانه جرى على لسان فلاح لاعبد له
بمثل هذا الكلام المنمق ولا يمثل هذه الصورة الشعرية .

بل إن بعض النقاد غير راض عن النشر الأدبي لغة للمسرح فلقد قال (ألدريس نيكل) صاحب المكتب الشهيرة عن المسرحية ونظرياتها في العصر الحديث : « هجرت المسرحية الحديثة الشعر المرسل ، واتخذت النثر وسيلة للتعبير لانه أقرب إلى الواقعية ، ولكن ألم يفقد هؤلاء الواقعيون قالباً تعبيرياً جميلاً أعطى أسلافهم فرصة جميلة لحفظ التناسب بين الشخصيات والمناظر ؟ »

اختفت المسرحية الشعرية لأنها صارت مقلدة وحرفية ومتكلفة بدلا من

اتباع آثار شعراء عصر الليصابات في الخلق والهدف المسرحي ، لقد اختفت عن جدادة ، واسكن ربما أتيح لها من يعيدها ثانية ، ويعيد معها إلى المسرح هذه الأداة القوية الجذابة في التعبير .

ولقد مر بك من قبل ماقاله (سومرست موم) وما قاله (مورياك) في المسرحية الشعرية وأنها أبقى أثراً وأرقى فناً .

فإبال هؤلاء الذين ينحدرون بلغه المسرحية إلى لغة الحديث الدارج غير مفرقين بين الواقعية الحقيقية والواقعية الفنية .

والسير في طريق الواقعية يوازيه حتما رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ما وقع فعلا في تاريخ الرواية المسرحية ، فالكثرة العظمى مما ينتجها الأدباء اليوم من المسرحيات ملاء ، وليس مرد ذلك إلى أن الناس اليوم أقل جدأ وأكثر هزلا من أسلافهم ، ولكن التعليل الصحيح إنما يلتمس في طبيعة المسرحية ذاتها ، وهذا التحول نتيجة لامندوحة عنه لما طرأ على عناصر المسرحية من تغير ، فالمسرح يحاول أن يمثل الحياة كما تبدو ، وهناك فرق بين الحياة كما تبدو للعين وبينها على حقيقتها ، والمسرح يهتم بها كما تترامى ، ويأخذ الأشياء بظواهرها لا بحقائقها الكامنة وراء تلك الظواهر ؛ أي أنه يصور الحياة من السطح لا من الأعوار ، فهو يمثل السلوك الظاهر ، ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هذا السلوك ، ويقف عند مشكلات المجتمع ، ولم يعد يأبه بمشكلات الكون الكبرى وسيتمضح لك هذا ولم سادت الملهاة بحكم جنوح المسرح نحو الواقعية عندما تتكلم على طبيعة (الحل) في كل من المأساة والملهاة .

العمل :

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها ، لكن كلمة (العمل) فيما يختص بالمسرح قد أسوء فهمها . حقاً إن المسرحية من غير عمل لا يمكن أن تتصور ، بل فيها تناقض ، لأن المسرحية كما عرفت (قصة تمثل

أو شيء يعمل) ، والمسرحية التي تتخللها فترات طويلة من غير عمل مئة ، وغير تمثيلية ، بيد أن هذا لا يعنى سلسلة غير منقطعة من الحركات . فالعمل لا يعنى بالضرورة - كما يزعم بعض أصحاب النظريات المسرحية - حركة ، فقد يكون السكون التام غنياً بالروح المسرحية التمثيلية ، بينما تكون الحركة في أغلب الأحيان خالية من تلك الروح .

لا نلجأ إلى الحركة على المسرح إلا في الضرورة القصوى ، ويجب أن تقتصد فيها أكثر مما تقتصد في الحياة المعتادة ، لأن كثيراً من حركاتنا في الحياة لا هدف لها ، وإشاراتنا خالية من المعنى . . راقب الناس في منزلك ، أو في مطعم ، أو في الشارع أو في حافلة ، وسترى للعجب من الإشارات والحركات الغلظة التي ليس لها مغزى ، وترى ذلك في أصابعهم ووجوههم وجلساتهم ، وتسوية ملابسهم وشعورهم وقد لا تكون في حاجة إلى تسوية ، ولكنها حركات لا إرادية ناتجة في الغالب عن القلق النفسى . تراهم ينتقلون من مكان إلى آخر من غير داع ، ويأنون بحركات لا تمت إلى ما يقولون أو يفكرون فيه صلة . وقد يكشف العالم النفسى حين يدرس هذه الحركات التي لا معنى لها عن كثير من حالاتهم النفسية ، ولكن المتفرج العادى ليس عالماً نفسياً ، وليست له مهارته في التحليل ، ويتقبل كل حركة على أن لها مغزى . والممثل الذى يأتى بحركة لا غاية لها أو بإشارة لا تودى معنى ، لا يفقد الميزة الفنية بحسب ، واسكنه مضلل .

إننا لانسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنساناً يرفع رأسه ، أو ينقر على المائدة أو يعبث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى : لماذا فعل هذا ؟ . وعلى العكس من ذلك الممثل الذى يأتى بمثل هذه الأشياء اتافية ، فإننا نسأل توما : ما معنى هذا أو ذاك من الحركات والإشارات ؟ فإذا حك رأسه فلأنه في دهشة ، وإذا نقر على المنضدة فلأن شيئاً أزعجه وأثار قلقه ، وإذا عبث بملابسه فلأنه في حيرة . . . وهكذا . وذلك لاعتقادنا أن كل شيء يصدر عن الممثل له معنى ومغزى .

وعلى هذا فالحركات على المسرح يجب أن تمثل بدقة ، وفي المواضع الضرورية ، فالحركة غير الضرورية ليست عديمة الجدوى فحسب ، ولسكنها مضرة ومؤذية ، ومخطئة للاطراد . إن الأشياء الصغيرة ، مثل الإشارات التي لها معنى والتي تكون مفتاح الشخصية ، أو تكون دليلاً على تطور التمثيل يجب أن تترك الممثل أو المخرج يتصرف فيها ، إذ ليس مطلوباً من المؤلف المسرحي أن يحدد كل حركة وكل إشارة ويكثر من التوجيهات ، فإن ذلك يحير الممثل ويوقعه في الخطأ ، وإن كان يطلب منه في هذه الأيام أن يعطى بعض التوجيهات المفيدة ، وتوجيهات (سومرست موم) (وجون جولدورثي) جديرة بالدراسة .

قد تفصح بعض الحركات الصغيرة في مستهل المسرحية عن شخصية البطل إذا اختيرت بدقة وحذر وإحكام . خذ مثلاً مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » ، حينما يرفع الستار نجد (أرنولد) الذي وصف بأنه ذكي مثقف ، ولكنه بارد العاطفة ينادى (الياصابات) . ثم يذمب إلى النافذة وينادىها مرة أخرى ، ثم يذق الجرس ويبدأ ينتظر يلقي نظرة على ماحوله في الصخرة ويتفحصها ويغير موضع كرسي من الكراسي ، يأخذ تحفة من فوق حافة الموقد وينفخ عنها التراب .

إننا ندرك من هذه الحركات والتصرفات ، مع ما يلوح على ملاحظه من ذلك ، أن (أرنولد) على الأرجح دقيق متأنق متحذلق ، يعنيه مظهر السادة ، وأنه صعب الرضا . وإذا لم نستنتج كل هذا فإن حالتنا العقلية تكون مستعدة لمثل هذا التطور في إظهار شخصيته كما يعرضها المؤلف فيما بعد .

لقد استعملت كلمة (اطراد) من قبل في هذا الفصل وستستعمل مرة أخرى ، وهي تعني عنصراً هاماً في فن المسرحية . ومهما تكن الحركات فيجب ألا يمس خيط التمثيل ، إنه كجبل الحياة ذاتها ، إذا مس اقتحرت المسرحية . إن الاستطراد في المسرحية غير مسموح به ، ولا يكفي أن يعرف المؤلف الطريق الذي يسلكه بل عليه أن يقنع النظارة بأنه يعرف طريقه .

إن المؤلف الذى يتوقف أو يتردد ، أو يظهر أى لون من عدم الثقة والتأكد
فى معرفة طريقه يفقد السيطرة على النظارة لتوه ، ومهما يكن الجو الذى خلقه
ملائماً ، فإن درجة الحرارة تهبط سريعاً ، ولا مناص من الإخفاق ، لأن
النظارة يكرهون أن يعطوا المؤلف فرصة ثانية ، وإذا تطرق إليهم الشك مرة فإنه
ينمو بسرعة عجيبة .

ليس لدى المؤلف المسرحى فرصة للتجربة ، بل يجب أن يكون مقتنعا ومؤثراً
ومقتنعا ، يجب أن يترك النظارة حين يسدل الستار ، أو ينقطع النور فى حالة
عقلية تجعل ما شاهدوه يعمل فى قفوسهم وينمو ، حتى إذا رفع الستار مرة
أخرى كانت عقولهم مستعدة ومتحفزة ، وقد قيل بحق أن العمل المسرحى الصادق
يتخذ من عقول النظارة ميداناً له .

إذا ذهب (حسن) إلى النافذة لخير ما سبب ظاهر ، فقد تكون هذه
الحركة ضرورية للتجمع المسرحى ، أو لسبب معروف للخروج ، ولكن إذا لم
تسكن هناك فكرة ترمز إليها ويعرفها الجمهور كانت هذه الحركة غير تمثيلية ،
ولكن إذا ذهب حسن إلى النافذة وأطل منها بعد أن قال أنه أفلس ، فإنه يشير
فى عقولنا فكرة أنه على وشك أن يلقي بنفسه من النافذة ، وتعد هذه حركة
تمثيلية ، لأنها خطت بالإحساس المسرحى خطوة جديدة إلى الأمام .

وإذا اتهمت (زينب) بالقتل ووقفت واجمة ساكنة لا تلفظ بحرف ،
كان هذا السكون عملاً تمثيلياً معبراً عن البراءة أو الذنب كما يريد المؤلف أن
يظهره بمعاونة الممثلة .

وعلى هذا فالجملة التى تنقل الحوادث خطوة إلى الأمام تعد عملاً تمثيلياً ،
والجملة التى تترك الموقف كما هو لا تعد عملاً مسرحياً .

وبخلاصة القول : إن العمل التمثيلى هو الانتقال من حالة عقلية أو عاطفية
إلى أخرى ؛ ولا توجد مسرحية غنائية كانت أو استعراضية تستطيع الاستغناء

عنه ، والوسائل التي يؤدي بها هذا العمل التشيلي كثيرة ومتنوعة : فقد تكون حركة جسمية ، أو سكوناً جسمىا . أو كلاماً أو صمتاً ، وقد تكون بتغيير منظر ، أو بتغيير الإضاءة أو نبرات الصوت . والغاية التي ترى إليها بتنظيم الحركة على المسرح هي ألا يكون ثمة ما يوزع انتباه النظارة ، أو يوهي الحبكة المسرحية ، بل كل كلمة ، وكل حادثة تدفع بالمسرحية إلى الأمام حتى تصل العقدة إلى غايتها والأزمة إلى منتهى شدتها ، وحتى يظل المؤلف متسلطاً زمام النظارة ، ويجعلهم في حالة تلهف وتعلق وشوق لمعرفة النهاية .

الحل :

والحل يأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية ، وليس معنى ذلك أن يخصص هذا الفصل كله للحل . بل يجب أن يحتاط المؤلف ويدع لهذا الفصل أهم مناظر المسرحية وأقواها ، وإذا لم يترك بعض ماله أهمية بالنسبة لهذا الفصل الأخير كأن يأتي بشيء يغير مجرى الحوادث ، أو بشيء يلقي مزيداً من الضوء عليها ، أو يزيد في تأزم الأمور وإحكام الحبكة كانت المسرحية عرضة لأن تكون عملة . ومن المسموح به أن تأتي النهاية الهادئة بعد الموقف العصيب . المثير ، وذلك يخفف من حدة التوتر لدى النظارة .

في الفصل الأخير يجب ألا يدع المؤلف شيئاً مما مضى في المسرحية من غير تفسير أو توضيح ، ولكن هذا التفسير يجب أن يأتي في خلال السطور طبعياً . عرضياً أثناء الحوار . ويجب أن يكون الحل حيناً يأتي مقبولا لدى العقول العادية مهما كان غير منتظر أو متوقع .

ولا شك أن الحل في المأساة يختلف عن الحل في الملهاة نتيجة حتمية لطبيعة كل منهما ، والغاية التي تقصدها ، وليست العبرة بالخاتمة فحسب وإنما العبرة بالحوادث التي تفضي إلى الخاتمة . وقد ذكرنا آنفاً عند كلامنا على طبيعة الملهاة شيئاً عن هذه الخاتمة في كل من المأساة والملهاة . ونزيد الآن فنقول : إننا حين نذهب لمشاهدة مأساة سرعان ما يجعلنا المؤلف معجبين ببطلها ، ولا تسكاد تمضي

المسرحية قليلا في حوادثها حتى يكون البطل قد تسلل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على ود قديم ، ثم تمضي المسرحية ونزداد بالبطل إعجابا حتى إذا ما بلغ حبنا له وإعجابنا به غايتها ، أخذ المؤلف المسرحي يتسلل وراء البطل خفية ثم يضربه الضربة التي تقضى عليه ويكون في ذلك الختام . إن هذا لو حدث يؤذى النظارة في شعورهم ، ويصيبون لعنايتهم على المؤلف الذي خلا قلبه من الرحمة . ولكن الواجب في المأساة الجيدة أن يحى موت البطل نتيجة طبيعية لجرى الحوادث حتى لا يصدم المتفرجين في عواطفهم ، ويجب أن يشعر هؤلاء المتفرجون أن موت بطلهم الذي ظفروا منهم بالحب والإعجاب لم يكن عنه محيص ؛ — كما يرون — جزاء عدل لما قدمت يداه ، وليس هو بالعقاب الظالم المفاجيء الذي لا تسوغه المقدمات . فنذ بداية المسرحية يضع المؤلف عنصرا أو بؤعة من العناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها ، وتسير سيرها المنطقي الصارم الدقيق المحكم ، فإذا بها تنتهي إلى ختامها الطبيعي وهو موت البطل .

وخير مقياس تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل تحقق عند مشاهدتها الشعور بأن موت البطل مجتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها بالضعف والإخفاق . لو شعرت لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود لو نهضت من كرسيك لتتقذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة . فمثلا قد يصيح مشاهد — إذ يرى (روميو) قد تم بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة حبيبته (جوليت) — عذرا روميو ألا يتم فعلته لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نفدا سليما توجهه إلى رواية (شكسبير) « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحسن من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه . بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، ولا شك أن هذه الرواية ضعيفة من هذه الناحية ، وإن كانت تقص بكثير من ألوان السحر الفني الذي لا يستطيعه إلا شاعر في عظمة (شكسبير) . ولكنها من حيث هي مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذي أشرنا إليه ، ونشأ هذا الشعور عن ضعف في منطق الحوادث أدى إلى نتيجة لا تلزم حتما هذه المقدمات ، فالموت في هذه المسرحية ليس وليد الحوادث

نفسها ، وإنما هو ضربة من القدر شامتة المصادفة ، وربما شامت سواها ، وقد أدرك (شكسبير) وهو الفنان العبقري ، فأدخل في فنه عنصر القدر ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها ، ولكننا اليوم حين نشاهد رواية (لشكسبير) فيها عنصر القدر لا نعترف بهذا العامل الدخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، بل هو اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التي تقع لغير سبب ظاهر . وقد لجأ (شكسبير) في « روميو وجولييت » إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجيء على النظارة ، وهي إصلاح ذات البين بين الأسرتين المتخاصمتين ؛ أسرة (جولييت) ، وأسرة (روميو) لعل هذا الوئام يشفع له لدى النظار ، لكنه في الحق عوض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الالمية .

ولهذا يشترط في حل المأساة أن يكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من سببية مطردة لا تتخلف ، فان وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسببات في أثرها . نعم ! هناك مأس يمسوت أبطالها بفعل حوادث عرضية أو عوامل مؤقتة ، وهذا النوع من المآسى معيب ولا ريب ، إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التي تتحكم في حوادثها هي نفسها القوانين التي يسير بمقتضاها الكون كله ، فقد يموت البطل في حادثة تصدمه فيها سيارة قمتعنى عليه ، وهذه حادثة تقع كثيراً في الحياة وتدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك لا يجوز للؤلف المسرحي أن يختارها نهاية لبطله .

ولما كانت المآسى الحديثة تعالج مشكلات اجتماعية ، والنظم الاجتماعية عرضية سطحية عابرة ، وفي وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، كان من العسير على مؤلفيها أن يقتنعوا بأن موت أبطالها جاء نتيجة حتمية لأسباب كونية لا عرضية ولذلك كانت هذه المآسى بما ينقصها الجودة الفنية ، لأنهم يعرضون علينا هذه النظم الاجتماعية الفاسدة - التي تصرع البطل - ليستحثونا على إصلاحها وتغييرها ، وما دما نشعر أن من الممكن تغيير تلك الأسباب زال العنصر الكوني من المأساة وصارت ضعيفة الحبكة .

تمثل المأساة فعل الفرد وهو في صراع مع بيئته ، وليست غايتها عملية كالمهارة

إنما هي مطلقة مجردة تبحث عن القوى النظرية والقوانين العامة التي تسير الجوادث في الحياة ، ومآسى كل عصر تمثل عقائد ذلك العصر ، وهي خير مرآة لتلك العقائد ، فالمأساة بهذا تنطوى على فلسفة عصرها ، لأنها تمثل الفعل الذى يشف عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على مافيه ، فى رأى ذلك العصر .

المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضاً ، وينتهى بها البطل إلى نضائه المحتوم ، وواجب الأديب أن يحبك هذه المراحل حبكاً محكماً بحيث يبدى لظلالته فى جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر فى طريقه ذاك مسيراً بتلك القرة العليا ، وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر ، وليس لختام الملهاة كل هذا الخطر الذى رأيناه فى خيام المأساة ، لأن الملهاة لا تخلص إلى نهاية يكون الأمر فيها موتاً أو حياة ، وكذلك تقل فى نظرنا أهمية العوامل والقوى التى تتفاعل فى مجرى الجوادث بالمرحلية وتؤدى إلى الخاتمة . الجوادث فى الملهاة أقل شأنًا وأخف وزناً منها فى المأساة ، فلو صورت لنفسك بطل المأساة ، وقد وقف أمام محكة القدر تطوح به هنا وهناك جرياً على قوانين الكون الثابتة ، فلك أن تتصور بطل الملهاة رجلاً تفصل فى أمره جماعة النادى لتقبله عضواً بين أعضائها أو لا تقبله . فالملهاة تختار الجوادث السطحية التافهة الخفيفة وتترك للمأساة الجوادث العميقة الجادة ذات الخطر البعيد .

العالم الذى تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، وأما العالم الذى تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف ، والمبادئ التى يخرج عليها بطل الملهاة هى التقاليد السائدة فى جماعة ضاقت حدودها أو اتسعت ، وليست هى التظم الأبدية الثابتة فى الخير والشر والصواب والخطأ ، ولهذا كانت الملهاة أقرب من المأساة إلى المجتمع الذى يمسننا من قريب أو بعيد ، فهى أقرب إلى حياتنا فى الدار والنادى ومكان العمل ، ومن ثم كان تطور الملهاه وتطور المسرح يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا القول .

ولا نحب أن تفهم من هذا الرأى الذى عرضته عليك من خصائص الملهاة والمأساة أن الملهاة لطفة موضوعها تخلو حتماً من الجسد العميق ، فامتيازها ومجال

نبوغها أنها تصور الانتباه من ظواهرها ، ولا تنعمق فيما يكمن وراء هذه الظواهر
البادية من مبادئ عميقة . نعم ! تستطيع الملهة أن توسع أفقها بحيث تمثل النظام
الاجتماعى الذى يظل الإنسان بصفة عامة ، ولا تقتصر على قوم أو طائفة .
وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كله
ضرورة لامندوحة عن رعايتها وصيانتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن
وسلام . فالبطل فى الملامى الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد
طائفة أو فريق محدود من الناس ، والبطل فى الملامى الرفيعة بطل يخرج على
أوضاع الجنس البشرى كله ، وينحدى ما يميله الإدراك الفطرى السليم . وأسمى
اللامى ما يجد هذا الإدراك الفطرى السليم الذى يهدى - أو يجب أن يهدى - الإنسان
فى سلوكه وتصرفه .

البداية عند الملهة هى الحكم الأول والآخر ، فما رأيت بالبداية الفطرية أنه
صحيح فهو صحيح ، وليس بك حاجة إلى تعمق الأمور إلى جذورها وأصولها ،
وحكم البداية فى الملهة هو مفتاح السعادة والنجاح فى هذه الحياة الدنيا التى تعيشها ،
هذه الحياة التى لم تخلق لفريق من الناس دون فريق ، والتى ترى فيها مشكلة
عملية تحتاج إلى حلول عملية لا إلى فروض نظرية ، حتى يتاح للفرد أن يعيش بين
الناس فى غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفى غير تعارض مع
مالطبيعة من شروط وفروض . الملهة من شأنها أن تفصل للناس أسلوب العيش
الهائى السعيد ، وليس من شأنها أن تعد الإنسان للخلود بعد الموت ، مهمتها
السعادة هنا لا هناك . ومجالها الحياة الدنيا لا الحياة الآخرة . والحل فى الملهة يكون
عادة انتصار البطل ، وقد فسر الإنجليز هذا الانتصار والنجاح بأنه ظفر بزواج
المرأة التى يحبها ، وقد بينا لك فيما سلف ، أن الزواج بداية قصة وليس نهاية قصة ،
وأن ختام الملهة ليس حتماً أن يكون زواجا .

والمهم فى الملهة كما فى المأساة ، ألا يكون الحل مفتعلا وليد الصدف والمقادير
ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها ، وأن تقبله عقول النظارة من غير عناء
وأن يمد له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا .

ولن يتأتى هذا الحل الطبيعي إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها في مسرحيته نهايتها والغاية منها ، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعد ، وأن يختار هذه الحوادث اختياراً دقيقاً من بين ركام الحوادث الكثيرة التي تغص بها الحياة .

وبعد.. فهذه كلمة موجزة في بناء المسرحية حاولنا فيها أن ننظر إليها نظرة عامة لا تفصيلية ، ونكمل بها ما عساه قد فاتنا عند كلامنا على المذاهب الأدبية المختلفة ونظراتها إلى المسرحية ، فقد تضمن الحديث عن المذاهب — بشيء من الإسهاب — كثيراً من النظريات العملية في بناء المسرحية ، فقوانين المدرسة الكلاسيكية ، أو الرومانتيكية ، أو الواقعية ، فيها ولا شك كثير مما يبلغ بالمسرحية إلى الكمال كقانون المطابقة في المدرسة الكلاسيكية . وإن اختلفت فيما بينها اختلافاً بيناً تبعاً لتطور الفكر والمجتمع الإنساني ، ولا نريد هنا أن نعيد عليك بعض تلك القوانين المفيدة في بناء المسرحية ، ولكن عليك إذا أردت الكمال الفني لعمالك أن تدرس هذه المذاهب وتأخذ منها المبادئ التي توافق هذا العصر ولا تتعارض مع تعاليم المسرحية الفنية . وبقيت بعد ذاك عدة أمور لا بد أن نشير إليها إشارة عابرة ، كالمناظر والاستراحة ، والحوار .

أما المناظر فقد علمت أنها تتجنى في زماننا هذا إلى الواقعية ، والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، ولا يلتزم فيها عدد معين ، والمهم أن تعمل على ألا يخلو المسرح من أحد الممثلين لإبقاء على الوهم وخديعة النظارة .

ولا شك أن المناظر تختلف في الرواية التاريخية عن الرواية العصرية ، ففي التاريخ يجب أن تحكى على قدر المستطاع أثار العصر الذي تمثله المسرحية وملابسه وغير ذلك مما يؤيد الواقعية التاريخية . وهذا يقتضى دراسة مستفيضة لهذا العصر وعادات أهله في مجتمعاتهم ، وأكلهم ومرحهم وحزنهم وملابسهم . وإن ظهر لدى بعض المؤلفين استهانة بهذه الواقعية التاريخية وبواقعية الزمان والمكان مثل (جورج برناردشو) لأن مسرحياته — كما قلنا — مسرحيات فكرة ، ولذلك

كان يخرج الشخصيات التاريخية في ثياب معاصرة ، وفي جو معاصر . وقد أصاب نجاحاً بالغاً على الرغم من ذلك ؛ نظراً لمهارته الفنية وقدرته على استلاب ألباب الجمهور بالحوار والتثيل . وقد أتت بعض مسرحياته فصلاً واحداً لا تغير فيه ، ولم يشعر النظارة أنهم فقدوا بذلك شيئاً كثيراً ولكن هذا لا يثنائى إلا لمن كان في مثل عبقرية (شو) .

أما الاستراحة فهي من مزايا المسرح الحديث ، إذ كان الإغريق لا يتوقفون عن التمثيل ، وكانوا يشتغلون ما بين الفصول بالقيان (كورس) وكان يساعدهم على ذلك اشتراطهم وحدة الزمان والمكان ، بيد أن المسرح الحديث قد تخلص من هاتين الوحدتين ، وابتدع الاستراحة ليعطى للممثل فرصة كي يعد نفسه للفصل القادم ، وللمناظر أن تهيأ لهذا الفصل ، والحوادث أن تتطور خارج المسرح بمجاعة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الإمكانية ، وكان مسرح شكسبير يتحایل على استراحة الممثلين الرئيسيين ، بأن يحمل محلهم الممثلون الثانويون ومن يمكنه من العقد الثانوية التي تسير جنباً إلى جنب مع العقدة الرئيسية .

في الطبيعة كثير من الأشياء لا يمكن أن تمثل على المسرح ، وكانت المدرسة الكلاسيكية تستعين بالإخبار عن هذه الأشياء ، وعلمت فيما سبق ثورة (هوجو) على هذه الطريقة . وقد أتت الاستراحة في المسرح الحديث تعدنا لتطور حدوث أشياء خارج المسرح ، ونكتفي بالإشارة إليها فيما بعد ، ثم إن الحوادث لا تعرض بكل دقائقها وتفصيلاتها حتى لا يؤدي ذلك إلى الملل والسأم والحشو ، ولذلك نختار من الحوادث أهمها فنمثلة على المسرح ، وندع ما يمل ويسئم فنفترض وقوعه في الاستراحة . فضلاً عن أننا لو مثلنا كل شيء يقع في الحياة لما وسعنا الزمان ولا المكان .

أما الحوار فهو مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ، ويجب أن يكون في جمل قصيره ، وليس خطباً مملّة طويلة كما كان الحال لدى المدرسة الكلاسيكية ، وأن يكون طبعياً متفقاً مع موقف المتكلم وشخصيته ، متغير اللهجة والجرس ،

طبقاً للحال التي يعبر عنها ، سريع الجواب ، كثير الخطاب . وقد علمت أن الاستطراد ، وإقحام النكات ، والجلل المحفوظة والأمثلة التقليدية ، مما يوهي المسرحية ، ويضعف الجاذبية ، ولذلك يجب تجنبها ، إلا إذا كانت ضرورية وفي موضعها الطبيعي . وقد سبق أن بينا لك في غير ما موضع من هذا الكتاب أهمية الحوار ، وشروطه ، وواقعيته . ولا نرى داعياً لتكرار ما قلناه ثمة ، وبحسبك أن تعلم أن الحوار هو الذي يظهر الشخصيات ويبرز الفكرة ، ويعبر عن الحوادث وتتابعها ، وأن كل كلمة في المسرح ممتصودة ، والدقائق أمام المؤلف معدودة ، ولذلك عليه أن يقتصد ما أمكن في استخدام الكلمات ولا يسمح إلا بالقدر الذي يجلي فكرته ، ويعبر عن خصائص شخصياته وعواطفهم ويدفع بالمسرحية إلى غايتها .

مراجع

- Herman Ould : The Art of the Play.
A. Nicoll : The Theory of Drama.
L. J. Pott : Comedy.
Pryde : Studies in Composition.
Stephen : Hoursin Library.
Stlvenson : A Houmble Remonstrance Work.

لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية . ترجمة درينى خشبة .
شارلتون : فنون الادب .
احمد حسن الزيات : فى اصول الادب .

نقد و تطبيق

مجنون ليلى لشوقي

هذه مسرحية تاريخية اعتمد فيها شوقي على ما ذكره صاحب الاغانى من أخبار المجنون الكثيرة ، وحوار في تلك الاخبار أحيانا وربط بعضها ببعض أحيانا أخرى ، وسد ما بينها من ثغرات ، وصاغ منها كلها مأساة عاطفية في أسلوب شعري رفيع .

١ — اختلف الرواة في اسم مجنون ليلى ، واختار شوقي من بينها اسم (قيس ابن الملوح) وهو كما أشار في غير موضع سيد من سادات بني عامر ، وكان يلقبه أحيانا بأبي المهدي ، وقد أحب قيس — كما يذكر أبو الفرج في الاغانى — ليلى العامرية بنت عمه منذ كانا صغيرين يريان البهم في البادية ، وشبا على هذا الحب ، وإلى ذلك يشير شوقي بقوله على لسان (قيس) .

هذه الربوة كانت ملعبا لشبابينا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها أربعا واثنيينا فحونا الأربعا

ونخططنا في ثقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعنى

لم تزل ليلى بعينى طفلة لم تزد عن أمس إلا أصبا

لما بلغ قيس مبلغ الرجولة ، ونضجت ليلى وصارت ملء الاسماع والابصار جمالا وبهاء ، تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبه لأنه تغزل فيها بشعره ، وشاع ذلك الشعر بين الناس ، وكان من عادة العرب ألا يزوجوا بناتهم عن سبق أن تغزل فيهن حتى لا يظن بهن الظنون ، ومنعه من زيارة حتى ليلى ، ولكنه ظل على حبه ، وفيأ لحبيبتة ، ولم يمتنع عن الزيارة ، وأكرهت ليلى على الزواج من رجل

ثقتى اسمه (ورد) فجن قيس ، وهام في الفلوات يعايش الأطباء ويأنس إليها ويملا الدنيا شعراً عاطفياً يبثه حبه اليأس ، ويرويه عنه الرواة ، وقد بلغ منه الهزال وبرح به الحب ، حتى كان يغمى عليه فلا يفيق إلا على اسم ليلي ، وظل هذا شأنه حتى مات ، فحزنت عليه ليلي التي ظلت وفية لحبه ، وماتت بعده .

٢ — ولكن شوقى غير في بعض هذه الحقائق ، واخترع بعض الحوادث ، وقد أصاب في هذا التغيير أحياناً وأساء أخرى . فن المخالقات التاريخية التي لم تند شيئاً في العمل المسرحي جعله عبد الرحمن بن عوف والى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلي وأبيها فترفض وساطته ، مع أن التاريخ يروى أن عبد الرحمن رفض هذه الوساطة ، وقد تولاهما بعده في السنة التالية خلفه على ولاية الصدقات نوفل ابن مساحق .

وقد أثر شوقى أن يجعل ليلي ترفض الزواج من قيس حين خيرت في ذلك محافظة على التقاليد العربية مع أن التاريخ يذكر أنها أكرهت على الزواج من غيره إكراهاً . ولعله أراد بذلك أن يرفع ليلي إلى مصاف الأبطال ، لأنها ضحت بحبها في سبيل المجتمع وعاداته وإرضاء لوالدها وقومها . وقد جعلها شوقى في بيت الزوجية مثالا للمرأة المتينة بحبيبها (قيس) تعيش بقلبها وروحها معه وهو في البادية في حين يضمها وزوجها (ورد) بيت واحد ، ولذلك احترام زوجها هذا الحب ، فعاملها معاملة الشقيقة لا الزوجة فظلت في كتفه عنراء إلى أن مات .

وقد قلب شوقى الحقيقة التاريخية في موت ليلي ، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قبلها ، والسر في هذا عند شوقى هو أن تكون نهاية البطل منطقية . وأن يجعل موت ليلي بوفاته ، ولعله كان ينظر حينذاك إلى نهاية (روميو) حين رأى جثة (جوليت) المخدرة .

كما أضاف شوقى أخبار الجن وحوادثها ، وهي ليست مما يرويه التاريخ .

وستتناول هذه المسرحية فصلاً بعد فصل بالنقد ، ونبين ما في العقدة والشخصيات والحوادث من قوة وضعف ؟

تقع هذه المأساة في خمسة فصول ومكانها بادية نجد ، وتنتقل من حى بنى عامر إلى طريق القوافل بين نجد ويثرب ، إلى قطعة من الصحراء ، إلى قرية من قرى الجن ، إلى حى بنى ثقيف بالطائف ، وتنتهى في مقابر بنى عامر .

فشوقى في هذه المسرحية لم يلتزم وحدة الزمان أو وحدة المكان كما ترى .

الفصل الأول :

في هذا الفصل يظهر ابن ذريح في حى ليلي وفي مجلس السمر حيث بعض الشبان والفتيات يسمرون في أوائل الليل ، ويدور الحديث بين ابن ذريح وليلى عن الولاة وعن الصحراء وعن الفرق بين الحياة في البادية وفي الحواضر ، ثم يتطرق الحديث إلى ذكر قيس ، فيذكر ابن ذريح ما يعانيه قيس في سبيل حبه لعل ذلك يلين من قلب ليلي ويجعلها تهتم به :

بتنا نخاف أن يجل خطبه وتبلغ البلوى بقيس المدى

وتظهر ليلي عاطفتها نحو قيس ، وتشير إلى ما تعانيه هي الأخرى من جراء ذلك الحب :

أنا بين اثنتين كلتاها النا ر فلا تلحنى ولكن أعنى

بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن أحب ورضى

صنت منذ الحداثة الحب جهدى وهو مستهتر الهوى لم يصنى

ثم ينفض السامر ، ويأتى قيس ، وتمثل قصة النار فيحترق كم قيس وهو في فشة نجواه لها ، ويغمى عليه ، فتنادى ليلي والدما كي يعينها ، فيأتى إليه ويسعفه ،

ويبدو أن يفوق من غنيته ، يطلب إليه المهدي والد الليل أن ينصرف ولا يعود حتى
لا يريد في فتنة ليلة والذهير بها .

امض قيس امض لا تكس ليلى كل حين فضيحة وشنارا
فكأنى بقمة النار تروى وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتدبت في الحى ذلا وتجلت في القبائل عارا
فيمضى قيس . ويسدل الستار .

وفي هذا الفصل مواد من الناحية المسرحية ، فقد أدى وظيفة الفصل
الأول من حيث قيامه بالعرض العام ، وتعريف بالامكنة وتقديم للشخصيات
الرئيسية في وقت مبكر ، وعرف بهم وبأمنجتهم وميولهم السياسية وعلاقاتهم بعضهم
ببعض ، وأشار إلى العقدة وهي العوائق التي تقف في سبيل زواج قيس من ليلى .

وقد صحب التمهيد عرض مسرحى متنوع الحوادث يجعل الجمهور يلبس الأزمات
لمساً ولا يكتفى بسماعها . كما تخلله شيء من الفكاهة والمرح يظهر أمنجة الشخصيات
وطباعها ، وهذه الفكاهة طبيعية في مجتمع الشبان والفتيات .

الفصل الثانى :

وفي هذا الفصل يظهر قيس وراويته زياد في الصحراء تقبهما الجارية (بلهاء)
وقد أرسلتها أم قيس بطعام وصفه عراف اليمامة إذا أكل منه قيس شفى من علمته .
ولكنه يعاف الطعام ، وبعد إلحاح من زياد وبلهاء يرضى أن يأكل قلب الشاة
فتبحث عنه بلهاء فلا تجده فينصرف قيس عن الطعام قائلاً :

وشاة بلا قلب يداوننى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وتسير بلهاء صوب الحى ، ويفد أطفال صغار من ناحية الحى ينقسمون فريقين
كل ينشد نشيداً ، طائفة تشيد بقيس وشعره والأخرى تنعى عليه تشهيره بالعداوى ،
فيهم قيس بحسب الطائفة الثانية ، ثم يعدل عن هذا ، فيصرفهم زياد ، ويظهر ركب
ابن عوف عامل الصدقات ، فيجد قيساً مغمى عليه ، وينبأ يحاولون إفاقة قيس

يسمعون حادياً يغنى ويتبينون أنه ركب الحسين بن علي عليهما السلام. ولكن قيساً لا يفيق ، فإذا ما سمع نشيد حاد آخر يذكّر اسم ليلى أفاق من غشيته ، ويقبل عليه ابن عوف ويرثي لحاله ، ويقبل التشفع له لدى ليلى وأبيها .

وفي هذا الفصل تتبدى الحوادث ، مهيئة علة قيس وما أصابه من ضعف وهزال ، وجنون ، فهو يمشى في ثياب خلق ، ويهيم على وجهه في الصحراء ، ويغنى عليه فلا يفيق إلا إذا ذكر اسم ليلى ، ويقبل ابن عوف عامل الصدقات الوسطة لقيس في حبه .

ولكن هذا الفصل يخص بالاستطرادات الغنائية الطويلة ، فغناء الإطفال ، وغناء الحداة كلها بما يقلل العمل المسرحي ، ويظهر النزعة الغنائية لدى شوقي .

الفصل الثالث :

يسير ركب ابن عوف صوب ديار بني عامر وحى ليلى ويسكاد قيس يعمى عليه حين يقترب من دارها ، فيشجعه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشداً قصيدة طويلة فى ليلى وحبها وهواه وجنونه بها ، وفى نهايتها يغمى عليه فيحملونه ويختفون به وراء شجرة ، ويظهر بنو عامر فى حيزهم شاكين السلاح ، وينادى الناس بقتل قيس فيمنعهم المهدي أبو ليلى قائلاً :

لا : دم قيس دمعنا لا تقربه يكفيه منا أننا نخفيه

ونصرف الأمير عما يطلبه

ثم يأتى ركب ابن عوف ومعهم زياد ، ويؤنب الناس ابن عوف على شفاعته لمن استباح الحرمات ، ويحاول ابن عوف استماتهم ، فيلقون السلاح . وترتفع أصوات فى صالح قيس ، ثم ينبرى (منازل) غريمه فى حب ليلى ويأخذ فى مدح قيس ، ثم يبين عظم جرمه ويحرض الناس عليه ، ويذكر لهم أن السلطان أهدر دمه وأحله لهم ، ثم يصعد (بشر) المتعبر ويبين للناس أن (منازل) يجسد قيساً (٢٤ — المسرحية)

لعظيم منزلته في قومه ، وإبراعته في الشعر ، ولأن منازل يود أن يستأثر بحب ليلي ، ولا يقف في سبيله سوى (قيس) ، ويكاد القوم على أنركلة بشر يفتكون بمنازل ، ولكن زياداً راوية قيس يحجره إلى خارج الحى ويبارزه ، ويختفى منازل . ويشير بعض الناس إلى أن ثمة خطيباً ليلي من بنى ثقيف وهو (ورد) ، وأن فيسدا سييوء بالخبية وكذلك منازل ، ثم يخرج القوم ليشهدوا مصرع منازل على يد زياد ، ويغلو المسرح إلا من المهدي وابن عوف ، ويأخذ ابن عوف في شعاعته ووساطته بعد أن يدخل الخباء ، وتخبر ليلي في الزواج من قيس ، ولكنها ترفض على الرغم من اعترافها بحبها خشية الذلة والعار من أن يلحقا بأبيها وقومها وتؤثر عليه (ورداً) الثقي ، وينصرف ابن عوف خائباً ، ثم يظهر الندم على ليلي فترى أنها في رفض قيس ، ومخالفتها هواها في مناجاة لم تطل .

وفي هذا الفصل تنازيم الامور ، ويتحرك الموضوع نحو المأساة ، وهو مليء باحرقة وعناصر التشويق بإظهار التراوح بين اليأس والامل حين اختلف القوم في أمر قيس ، وبه صراع حسى ، وصراع نفسى ، نرى الاول في مصارعة زياد لمنازل وإن لم تظهر على المسرح ، ونرى الثانى فيما يعتمل في نفس ليلي حين خبرت في قيس . ولكنه كان قصيراً ، وكان من الممكن أن يطول ، وأن يستغله شوق أيهم استغلال . فما كنا ننتظر منها ان تبت هكذا عاجلة في أمر حبها وترفض قيساً لتوها ، وإن ظهر عليها الندم بعد أن قضى الأمر . وإن هذا الصراع النفسى هو صلب الموضوع . وكان من الممكن أن يرتقى شوق بهذه المسرحية - لو كان متعمقا في دراسة النفوس البشرية ، قويا في الفن المسرحى - إلى شيء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو وجوليت) ، فالمواقف التي تحول بين الحبيب ومحبوبته في كلتا القصتين قوية ، ولكن شكسبير استطاع بفنه وعبقريته أن يجعل من روميو وجوليت مثالا نادرا في العشق والهوى خالداً أبداً الدهر ، وقصر شوق على هذا المضمار .

كما أن خطبة (منازل) التي ابتدأها بالشثناء على قيس ثم بالتحريض عليه وتبيان

جرمه تذكرنا بموقف أنطونيو بعد مقتل قيصر في رواية شكسبير الخالدة (يوليوس قيصر) ولكن شتان بين الموقفين والخطبتين .

على أن هذا الفصل — على الرغم من ذلك — يعد أقوى فصول هذه المأساة وإن كنا نشعر فيه ببعض الضعف ، فالقضاء على (منازل) بهذه الصورة مفتعل ، لأنه في قومه ، وزياد غريب عنهم ، والعصية العريضة تأتي أن يقتل غريب مهما كانت منزلته شخصا من القبيلة في حيه . كما أننا نشعر بانتهاء المسرحية حين رفضت ليلى الزواج من قيس ، وأن الفصلين التاليين لا داعي لهما ، وكان من الممكن أن يقضى قيس نحيبه حين يقرض ليلى له وعزوفها عنه وزواجها من ورد ، بذلك تحدث المأساة وتنتهى القصة .

الفصل الرابع :

يحتوى هذا الفصل على منظرين . الأول قرية من قرى الجن ، اجتمع فيها الجن ينشدون ويغنون ويرقصون ، ويتعرف الاموى شيطان قيس عليه ، ويطلب إلى قومه من الجن أن يحتفوا به ، وكان قيس قد ضل طريقه في البیداء حتى وصل إلى هذه القرية . وتحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يحاول فيها شوق تأكيد الجن وإيحائها بالشعر لبعض الناس ، وأنه لولا هذا الإيحاء لأصابهم العمى والحصر كما حدث لقيس حين تخلى عنه شيطانه الاموى .

والمنظر الثاني في ديار بني ثقيف ، يدلف إليها قيس بعد أن هداه الجن إلى الطريق ، ويهديه قلبه إلى دار (ورد وليلى) ويتعرف عليه (ورد) ، ويسأله قيس عن مدى علاقته بليلى ويبين له (ورد) أنها لا تزال عذراء ، وأنه احترام حبهما وقدسيتها ، وأنه شقى بزواجه من ليلى ، وأنه إنما أغرى بها لإشادة قيس بجمالها في شعره ، ثم تظهر ليلى على باب الخباء وينبتها . ورد ، بمقدم قيس ، ويتركهما (ورد) في خلوة يتناجيان حبهما اليأس ، وتطول تلك المناجاة. وتبين

فيها ناصراع القوى في نفس ليلي وكيف حافظت على حبها على الرغم من زواجها
من (ورد) :

كلانا قيس مذبح	قنيل الاب والام
طعنان سكين	من العادة والوهم
لقد زوجت من لم	يك من فوقى ولا طعمى
ومن يكبر عن سنى	ومن يصغر عن على

ويحاول قيس إغراءها على الفرار معه من بيت الزوجية ، ولما كنها ترفض
قائلة :

ورد هو الزوج ، فاعلم قيس أن له
قيس : إذن تحاببا ؟

ليلي : بل أنت تظلمنى
ولست بارحة من داره أبداً
فما أحب سواك القلب إنسانا
حتى يمرحنى فضلا وإحسانا

وتذهب جهود قيس فى إغرائها عبثا ، وينصرف مغضبا . وقد زاد وجده
وتضاعف همه ، ثم تظهر عفراء خادمة ليلي ، وتأخذ فى بثها ما بقلبها ، وحيرتها
فى موقفها ، وتشتد عليها علتها ، وتسرع إليها منيتها ياسا وغما ، وتحدث المأساة
خلف الستار حيث تموت ليلي .

ويؤخذ على الفصل ظهور الجن فيه قبل ظهور قيس ، والجن من عالم الأشباح
غير المرتبة ، ولعلك رأيت من حديثنا عن واقعية المسرحية فى العصر الحديث
أنها لا تسينغ ظهور الأشباح بشكل واضح ، وربما شفع لشوقى تصويره الجن
أنه يحسم بعض معتقدات أهل البادية فى ذلك الزمن . ولكن كان ممن المستحسن
أن يظهر قيس أولا ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن ، كأنها أولها
تجسمت، ثم إن هذا المنظر قد طال من غير داع مما يجعله من قبيل الحشو والفضول.

ويبرز في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى القوى في نفس ليلي ، ويلجج للسكرانة بشدة ، وإن لم يتعمق شوقه في تصويره والوصول إلى قرارة النفس الإنسانية وتبيان نوازعها وحيرتها .

كما يؤخذ عليه موقف (ورد) من ليلي ، وسماحه لها بالخلوة من غريمه ويس وهو موقف يتنافى مع ما عرف عن العرب من حمية وأنفة وغضب شديد للعرض ، ففى هذا الموقف مناقضة صريحة للعادات العربية ، ولا يسوغه إعجاب (ورد) بقيس وشعره ، ورثاؤه لحال ليلي .

كما أن الفصل يشير إلى الحل ويمهد له وهو موت البطل قيس ، حيث ماتت ليلي وهو لن يعيش بعدها .

الفصل الخامس :

يظهر على المسرح قبر ليلي ، ووقف بجواره أبوها المهدي و م ورد ، زوجها ، والناس يمرون بالمهدي معزين ، ولا يعباون بورد ، بل لعل نظرهم تفصح عن غضب منه لأنه سبب هذه السكرانة ؛ وبعد أن ينصرف آخر معز يتقدم ورد هن المهدي معزياً فينبئه بوفاته ليلي ، وحسن معاملته لها ، وجمل تضحيته ، كما ينبئه ببالخ حزنه وشديد لوعته . ثم ينصرفان ويظهر الغريض المغنى وابن سعيد الشاعر ، ورجلان آخران ، فيبصرون القبر الجديد الذى ضم جثمان ليلي ويفيضون فى حديث الموت ، وينشد الغريض نشيد وادى الموت ، ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ، ويتحير كيف يخبره ب وفاة ليلي ، وبعد محاوره بينهما يدرك قيس السكرانة ، فيغمى عليه ، ويمضى بشر فى سبيله ، ويقرب منه زياد الراوية ، ثم يصحو ويأخذ فى الاحتضار ويكب بوجهه على قبر ليلي ، ويظهر شيطانه الأموى من بعيد ويتنادى قيساً ، ويعود عليه قيس باللائمة وأنه هو السبب فى النكبة التى أصابته ، وأصاب ليلي ، فلو أنه أجرى على لسانه التهنيل فى ليلي ما حدث كل هذا ، ثم يختفى الشيطان ويستمر قيس فى نجواه وذكر بلواه ، ويمر عليه ظي فيناجيه ، ثم يظهر ابن ذريح على مقربة من القبر خاشعاً فيتحدث إلى قبر

ليلي حديث المقدر لها المعجب بوفائها وتضحيتها ، ثم يسمع قيس صوتاً ضئيلاً كأنما هو خارج من القبر ينادى : « قيس » فيعتقد قيس أنه صوت (ليلي) فيدخل في دور الاحتضار ويلحق بها ، ويسدل الستار .

وفي هذا الفصل عيب رئيسي ، وهو أنه خصص كله للحل ، وكان من الأحسن أن تبقى بعض الحوادث الهامة لهذا الفصل حتى لا يبعث الملل في النفس . وقد عني شوقي بتصوير الجو الحزين الكئيب ، ولجأ إلى الشعراء والمغنين يقفون على المقابر ويفيضون في ذكر الموت ، مع أنهم عابرو طريق ، حتى يحدث التوتر المسرحي الحزن ويشير الجو روح المأساة .

والحل إن كان متوقفاً ، وهو موت قيس بعد موت ليلي ، إلا أن الشاعر لم يظهره نتيجة منطقية لاختلاق قيس وأفعاله ، وإنما حاول أن يلقى التبعة على الأموى شيطان قيس . وأنه هو الذي أنطقه بهذا الشعر الذي سبب الكارثة .

وختمت الرواية ختاماً بارعاً له وقع قوى في النفوس :

الصوت : قيس ، ليلي ..

قيس : رنة في أذني رددت : قيس وليلي الفلوات .
نحن في الدنيا ، وإن لم ترنا لم تمت ليلي ، ولا المنجون مات

العقدة:

في رأينا أن العقدة في المسرحية غير قوية ولا محكمة ، والعقدة تعمل في الصراع ضد بعض التقاليد الفاسدة ، فأتت الحوادث فيها عرضاً تاريخياً ، وكثرت فيها الحوادث التافهة ، كما قلت الدسائس والمؤامرات وعنصر التشويق ، وضعفه المفاجآت ، فإن دسيسة منازل ما ولدت حتى ماتت كما شعرنا بانتهاء المأساة عند ما أبت ليلي أن تذهب مع قيس ، وإن جددتها المؤلف ليميت العاشقين ، كما كثر فيها الاستطراد التناثري ؛ وكثير من المناظر التي تفسد أطراد القصة وتساقها ، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع ، وتبطل بالحركة ، وتفسك عرى الوحدة

الفكرية . مثال ذلك : منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل ، ودور الغريض وأصحابه تراه مقحماً لا فائدة منه ، ودور بلهاء وقيس حول الذبيحة ، وكذلك دور قيس بن ذريح في آخر المأساة ، وأتى الحل كما ذكرنا غير منطقي لم يمهده الشاعر تمهيداً مسرحياً كافياً .

ومع كل هذا فإننا نلصق في بعض المناظر قوة التأثير لدلولها الإنساني ، وتكثر هذه المناظر عند التقاء قيس وليلى حيث نراها غنية بالعاطفة المتأججة ، كما وفق شوقي في تصوير الصراع النفسي الذي يعتلج لدى ليلي وقيس ، وإن لم يطل في هذا التصوير ، ولكنه فطن إلى قوة أثره في النفوس .

كما وفق شوقي في تصوير موقف (منازل) وقد وقف خطيباً في بني عامر يحضهم على قيس ، وقد خاف أن تقبل فيه بشاعة ابن عوف ، حيث أخذ يثني على قيس . ويرفعه إلى الذروة ، ثم أدار الحديث بلباقة إلى عظم جرمه ، وبشاعة ذنبه فكان أشبه بأنطونيوس وهو يطالب بئار قيسر .

الشخصيات :

قيس : اتكأ شوقي في تصوير قيس على ما روى عنه في كتب الأدب ، وصوره صورة غير طبيعية . فهو شخص دله الحب حتى جن ، كثير الإغماء لا يفترق إلا على اسم ليلي ، يسير في ثياب ممزقة خلق ، ويهيم على وجهه في القياقي يعاشر الأطباء ويرثي لها ، ويأنس بالوحوش دون الأناسي وتحرقه النار فلا يتأثر بها ..

ومع هذا فقد وفق شوقي في إظهار مقدرة قيس الشعرية ، حتى قن الناس به ، ورددوا شعره ، ومنهم المهدي أبو ليلي الذي أبى عليه أن يزوجه منها فيقول :
مناجياً قيساً وهو في إغمائه :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك
أراني شعرك الويل وما أروى سوى شعرك
كما لد على السكره كلام الله للشرك

وقد عاب بعض النقاد شوقي على تصويره لقيس بهذه الصورة التي تخرج عن مألوف الحياة ، وعلى وصفها بالضعف الظاهر والمستحيلات معتمداً في ذلك على كل ما نسب إلى قيس في كتب الأدب من غير أن يختار منها ما يجعل قيساً شخصية عادية ، مع أنه (زين الشباب وابن سيد الحمى) .

ليلي : ويظهر أن صورة ليلي كانت واضحة في ذهن شوقي تمام الوضوح ، وإن لم يتعمق في أغوارها ، وقد أطلق لنفسه الحرية في تصويرها . ورفعها شوقي إلى مصاف الأبطال بتغيير الحقائق التاريخية ، وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة والعادات المتحكمة لدى العرب على حبها الذي أضناها .

وقد وفق شوقي بغض التوفيق في تصوير نفسيتهما وما يصطرع بقلبيها من فوازع سواء قبل زواجهما أو بعده :

تصون القديم وترعى الميم وتعطى التقاليد ما يوجب

كما جعلها شوقي مثل الوفاء والأمانة ، فهي على الرغم من حبها العارم اقيس لا تخون زوجها ، ولا تترك داره ، ونراها كذلك بنت البادية المفاخرة بها ، التي تفضلها على الحضر ، وهي كذلك أموية تعنى بالسياسة على الرغم من سكنها بالبادية واشتغال قلبها بالحب ، وهي ذكية فطنة تنزل من قلب والدها وزوجها محلاً رفيعاً ، فيترك لها والدها حرية اختيار زوجها ، ويشق فيها زوجها فلا يخشى عليها الخلوة بقيس .

المهدي : أبو ليلي ، وصورته أوفر حظاً من عناصر الإنسانية ، فهو سيد في قومه متمسك بعاداتهم وتقاليدهم وهو لا يحقد على قيس لتشهيره بابنته ، بل تراه دائم العطف عليه ، ويحميه حين يهجم قومه بقتله . وتراه كذلك شديد العطف على ليلي ، يرثي لبلواها ويعلم محنتها ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل إلا ما فعل إزاء حكم التقاليد القاسي :

أأظلم ليلي أمعاذ الحنان متى جار شيخ على طفله

ورد : زوج ليلى ، وهو شريف من ثقيف ، فتن بشعر قيس فى ليلى فأحبها ، وخطبها لنفسه ، وشقى بهذا الحب ، ولم يجد فيه السعادة ، وقد تورع أن يجرح شعور ليلى ، فحافظ عليها عنده ، وسمح لها بالخلوة مع قيس ، وإن كان هذا منافياً لعادات العرب فى كل زمان ومكان .

بشر : صوره شوقى دعياً فيه جن وخور ، ولكنه مرح ظريف ينتحل شعر المجنون وصيده ، وصوره كذلك محباً لقيس مدافعاً عنه ، يتصدى لمنازل حين يتهجم على قيس . ولكنه قوال غير فعال .

منازل : صوره شوقى منافساً لقيس فى حب ليلى ، يحسده عليها ، ويسمى للدس والفتك به ، وفيه خبث وجن ، وفصاحة وقوة عارضة .

وثمة شخصيات أخرى لا قيمة لها فى المسرحية .

ويمكننا أن نقول من غير تخرج : إن تصوير الشخصيات فى هذه المسرحية ما زال بسيطاً لا ينفذ شوقى إلى أعماقها ، ولا يتجاوز سطحها وعناوينها ، ولا يحللها تحليلاً نفسياً بارعاً ممثلاً فى أقوالها وأفعالها ، وتنقسم معظم شخصياتها بالعموم ، فلو أنها حائل ، حيث لا ترى فى قيس العاشق إنساناً خاصاً ولا فى ليلى امرأة خاصة . مع أن طابع المأساة فردية الشخصية لا عموميتها .

اللون المحلى :

فى هذه المسرحية لون عربى زاه جداً ، تتمثل فيه حياة البادية ، وعاداتها وتقاليدها ، وحبها العذرى العنيف حيث يكنى المحبان النظرة والتحية ، أو الحديث العف البرى ، كما تتمثل فيها أخلاق العرب وإباؤهم وحرصهم على ألا يزوجوا بناتهم بمن شرب بهن .

ومن سنة اليد نفض الأكف من العاشقين إذا شربوا
وكان من عاداتهم الوساطة للمحبين ، فالحسين بن على على الرغم من جلالته قدره

قد تشفع لقيس بن ذريح عند أبي لبني ، وعبد الرحمن بن عوف وإلى الصداق
تشفع لقيس بن الملوح .

وإذا ضل أحدهم الطريق صفق يديه ، وليس ثوبه مقلوباً لينبه إليه من
يراه فيهديه .

لقد ضل الطريق أما تراه يصفق باليمين وبالشمال
وقد قلب الثياب عليه نهجاً على عاداتهم عند الضلال
ومن عاداتهم تخيير القتاة عند زواجها إذا كانت رشيدة قوية الشخصية ،
كما فعلوا مع ليلي . وهم يؤمنون بالعرافين ، وبالجن ، وإذا خدرت رجل أحدهم
تذكر من يحب ونادى باسمه فيزول الخدر .

اسم الحبيب عندنا نذكره عند الخدر

ويتشامون إذا خلجت حين أحدهم اليسرى .

خلجت قبل نلتقى عني إليه مرى وريع الفؤاد روعة طائر

ويكبرون في أذن المغمى عليه ليفيق :

قيس لا بأس عليك كبروا في أذنيه

ومع هذا فقد خالف شوقي بعض هذه الألوان المحلية حيث جعل ليلي تقدم
صديقاتها لابن ذريح فيصاغت هذه ليست من عادات العرب ، بل هي عادة
غربية ، كما خالف هذا اللون في جعله (ورداً) يسمح بالخلوة بين قيس غريمه
في حب ليلي ، وزوجه .

الحوار :

لم يتخذ الحوار في هذه المأساة أساساً لتطور الحوادث والمسرحية ، ولكنه كان يطول أحيانا وتتخلله المواقف الغنائية الطويلة التي تضعف الحبكة وتوهي العقدة بالاستطراد . ومع هذا فقد سلت لشوقي كثير من المواطن القوية ، ودلت على براعته في تطويع الشعر العربي للحوار والمساجلة وإن تأثر أيمّا تأثر بشعر المجنون ، واتسكا عليه كثيراً واقتبس منه ، وسما بعبادته حتى اختلطاً ، وتسكاد لا تفرق بينهما في الروح والصياغة .

وقد تضمنت المسرحية عدة مقطوعات غنائية تدل على براعة شوقي في هذا الضرب من الشعر ، ولا بدع فقد تمرس به أربعين عاماً قبل أن يؤلف المسرحيات وكانت الروح الغنائية تنازعه وتغالبه وهو يؤلفها ولم يستطع التخلص منها في مواطن عدة .

كما أن في المسرحية على الرغم من أنها مأساة مواقف فكهة مرحة كما هو شأن المسرحيات غير الاتباعية .

هذا وقد أفضنا في فصل (المسرحية في الشعر المصري الحديث) في الكلام عن المسرحية لدى شوقي بعامة فيحسن الرجوع إليه تمة للموضوع .

« انتهى »

مراجع

أحمد شوقي : مجنون ليلى

بطرس البستاني : أدباء العرب الجزء الثالث .

محمد مندور : محاضرات فى مسرحيات شوقي .

محمود شوكت : المسرحية فى شعر شوقي .

المؤلفات التي تقوم دار الفكر العربي

**يطبعها ونشرها وتوزيعها
للمؤلف**

١ - النابغة النيباني :

ترجمة مستفيضة مع تصوير شامل للبيئة العربية في العصر الجاهلي وتطور اللغة العربية الى عصر النابغة ، ودراسة لديوانه وطبعاته وشعره مع تحليل ونقد وموازنة (دار الفكر العربي) .

٢ - في الادب الحديث :جزءان في مجلد واحد :

(الجزء الاول) :

تاريخ الادب الحديث منذ الحملة الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مع ذكر المؤثرات العامة في الادب ، وتراجم واسعة للكتاب والشعراء وتحليل ونقد وموازنة لأثارهم الادبية . (دار الفكر العربي) .

(الجزء الثاني) :

يشرح في اسهاب العوامل الفعالة في الادب الحديث بعامة ، والشعر بخاصة ، ويتعرض بتوسع لاثر الثقافة الأجنبية في أدبنا ، واثر النهضة القومية والثقافية والسياسية والاجتماعية . واثر النقد الأدبي ومدارسه بين:

٣ - نشأة النثر الحديث وتطوره :

دراسة تاريخية تحليلية لنشأة النثر الحديث : المقالة وانواعها . وارسائل في القرن التاسع عشر (دار الفكر العربي) .

٤ - المنطوى

إضافة جديدة للدراسة عن المنطوى- الأديب الكاتب الذى تتلمذ على
نتيجة كل شئ فى الأدب طوال الأجيال الماضية ، ولا يزال حتى اليوم يمثل
حلقة لا غنى عنها فى سلسلة الكتابة الأدبية .



وكما تطلب من ملتزم طبعا ونشرها
داخل جمهورية مصر العربية وخارجها

دار الفكر العربى

١١ ش جواد حسنى بالقاهرة

ص ٠ ب ١٣٠ - ت : ٧٥٠١٦٧

تطلب جميع منشوراتنا من
مؤسسة

دار الكتاب الحديث

للطببع والنشر والتوزيع

الكويت شارع فهد السالم عمارة السوق الكبير.

بجوار المخازن الكبرى محل رقم ٢٥٠ أرضى

ت : ٢٦٧٦٥ ف ٠ ب ٢٢٧٥٤

To: www.al-mostafa.com